Proletari din toate țările, uniți-vă!

amfiteatru

REVISTĂ LITERARĂ ŞI ARTISTICĂ EDITATĂ DE UNIUNEA ASOCIAŢIILOR STUDENŢILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

mai 1966 • anul I

5

apare lunar * prețul 1 leu

ARGHEZI

„...Decît un nume adunat pe-o carte"

Arghezi e un nume care vine ie undeva din pămîntul pe care strămoşii ni l-au sfinţit cu sîn-gele şi oasele lor, cu foşnetul brînelor şi gustul porumbului fraged în el, cu asprimea duioasă a cîntecului de cioban însingurat.

un nume de om, de român, pe care naţia l-a pus alături de al lui Novac, Manole sau Tudor, numele unui viteaz care n-a aşteptat să ajungă în legendă, cu... tul fiind sfînta lui meserie.

...ghezi e un nume pe o carte pe ...e o deschid copiii seara, ...inte de somn, ca să vi...ze frumos: livezi cu gîze ...i pajişti cu flori.

...porul a luat din limba cu care ...strigă copiii, uneltele şi doru-...le, cu care mîngîie şi urăşte, ...unetele cele mai neobişnuite şi ...-a adunat într-un nume fer-...e...ător, făcut pentru bucuria şi ...îndria lui.

...ghezi e un nume de răzvră-...e. Răzvrătirea unei minţi care ...aruncat în răscrucile nopţilor ...înteile voluptoase ale marilor ...trebări; entităţile misterioase ...e universului s-au ciocnit toate ... verbul lui de cremene, divini-...tea s-a temut de pumnul lui ...id...cat pe creasta cea mai înaltă, ...l, ...ngurul care cuteza s-o vadă ...u ochii şi s-o pipăie cu mîna.

...ghezi e un nume-treaptă în ...işul omului către om. Mîna lui ...a aplecat şi a ridicat din ...iberi, atunci cînd era „o rădă-...ină şi nici de-abia un trunchi", ...lăpînda fiinţă, pornind cu ea ...te genuni şi timpuri, i-a ...at soarele, nemărginirea, ...rba şi umbra, i-a descîntat de ...ime, a învăţat-o cuvîntul, ...curia, durerea, a învăţat-o să ...îndească singură şi a sărutat-o ...e frunte: „Tu, omule şi frate, ...-ţi fii stăpînul tău".

...ghezi e un nume pe care ţăra-...ii îl pun pe grindă, alături de ...tuie şi busuioc, pentru că le-a ...ntat plugul, boii, iezii şi viţeii, ... a plîns în cîntec pe mormîntul ...unicilor şi taţilor căzuţi în răs-...oală.

...rghezi e un nume adunat pe o ...arte cu vise şi doruri, cu mîn-...riile şi omeniile unor milioane ...e suflete frumoase. Căci nimic ...in tot ce are pe pămîntul şi în ...ufletul său acest neam n-a ră-...mas în afara cuvîntului poetu-...i. lucruri sau simţiri, iar izvo-...ul este încă şi mai proaspăt, ...ntru că de 86 de ani cele pa-...tru anotimpuri revarsă în mur-...mu...ul lui seve noi şi fertile.

...hezi! Sublim răsună acest ...înt cu frăgezimi de zăpadă ... bolta culturii neamului ro-...mânesc!

ION RĂIEŞU



BRÂNCUŞI ◆ sărutul ◆ detaliu

eugen jebeleanu

cîntece de iubire

Umanitatea este fructul, multiplicat, al unei îmbrăţişări. O floare a iubirii.
Aşa-zisul „păcat originar" a fost, în realitate, o operă arhitectonică — prima —, extrem de originală. Ea a determinat apariţia celei dintîi poezii originale, a celei mai valoroase: aceea de emancipare a Omului.
Mult mai tîrziu şi-a insinuat chipul verde Ipocrizia, mascînd, cu evantaie, paravane şi foi de viţă, sărutările şi îmbrăţişarea. Cerul s-a umplut de berze.
Fenomentul era explicabil: pe lîngă milioanele şi milioanele de oameni normali, se iviseră eunucii, sterpii din născare, falsii anahoreţi, mîncătorii de unghii, de lăcuste şi de alte asemenea ingrediente.
O asemenea faună a urît şi va urî totdeauna libertatea altora. Suavii imbecili şi demnii pudibonzi s-au pus, aşadar, pe lucru.
N-aş putea spune că treaba le-a mers totdeauna rău. Dragostea şi glasurile care au cîntat-o avînd un domeniu nelimitat, vînătoarea s-a putut desfăşura, nu odată, în voie.
Căci iubirea este generozitate. Ea nu se ascunde. Cel care cîntă dragostea iubeşte, implicit, libertatea. Sufletul meschinului e zbîrcit; nu poate să iubească; în cutele lui se ghemuiesc neputinţa şi praful deşertăciunii. Inima lui e de temnicer.
Cîntecele de iubire sînt pentru iubită şi pentru soţie, pentru mame şi pentru vlăstarele adolescentine, pentru frăgezimile pămîntului şi pentru inimile încercate.
„Îndrăgostita Arclepias (scandează Meleagru), cu ochii-i, al căror azur e asemănător celui al mării senine, îndeamnă pe toţi să se îmbarce pe marea iubirilor".
Nimeni, însă, nu-l putea învăţa pe idiotul dogmatic solfegiile dragostei. Mărginitul se teme de infinit — şi dragostea este infinită; fiecare o învaţă în felul său, apropiindu-şi frumuseţile-i ca în extazul unei revelaţii unice. Priveşte: Atlantida renaşte roză, misterioasă, originală, de sub valuri, numai pentru tine!...
Tot ceea ce bucură pămîntul — din iubire înfloreşte. Faţa ei este destinsă şi limpede, ochii ei ard.
„Trupul bărbatului sfînt e, şi sfînt e trupul femeii" — spune Walt Whitman.
Fireşte, trupul nu-i numai trup; el este bolta inimii. El reverberează plastic, infinit de variat, bătăile inimii: „Suflete! de-ai fi chiar demon, / tu eşti sântă prin iubire..."
Niciodată poezia de dragoste n-a fost mai necesară decît astăzi. Scoarţa pămîntului plezneşte de atîtea cumplite furuncule atomice, sfîrîie de valurile de napalm, inima Omului galopează înnebunită. Fructele iubirii sînt călcate în picioare, arse, stîrpite. Dragostea, tinereţea — în asemenea clipe — sînt o mare putere combatantă. Ele ne învaţă să gîndim frumos, să nu transformăm mîna în pumn, decît cînd ne aflăm în faţa Fiarei, să ne trăim viaţa în bucurie. O poezie de dragoste excelentă poate avea, nu o dată, o forţă mai mare, decît o mie de arme automate (armele se învechesc cu mare rapiditate...), Asemenea poezii se scriu, la noi. Lor, aşadar, salutul nostru!

B * L * A * G * A

GEORGE IVAŞCU

Blaga şi creaţia populară

Printre operele postume ale lui Lucian Blaga, una din cele mai semnificative este desigur o antologie de poezie populară. Datată 1954, ea este rodul unui lucru mai îndelungat de cercetare şi selecţie din zeci de culegeri publicate, altele în manuscris, din paginile unor ziare sau reviste, din ceea ce i-au comunicat unii colegi sau studenţi.
După ce criterii întocmită?
Manuscrisul nu dă în această privinţă nici o lămurire dar cunoscătorul operei filozofice şi deopotrivă poetice a lui Blaga e înlesnit în a recunoaşte perimetrul larg al interesului pentru creaţia populară pe care el l-a demonstrat, de altfel, pe ansamblul activităţii sale. Făcînd în iunie 1937, cu prilejul discursului de recepţie la Academie, elogiul satului românesc, cel care, pe urmele lui Goethe, căutase „fenomenul originar", elogia acum „satul-idee": „Fiecare sat se simte, în conştiinţa colectivă a fiilor săi, un fel de centru al lumii, cum optic fiecare om se plasează pe sine de asemenea în centrul lumii. Numai aşa se explică orizonturile vaste ale creaţiei populare în poezie, în artă, în credinţă, acea trăire care participă la totul, siguranţa fără greş a creaţiei, belşugul de subînţelesuri şi de nuanţe, implicaţiile de infinită rezonanţă şi însăşi spontaneitatea neistovită". Corolar: „Satul românesc, în ciuda sărăciei şi a tuturor neajunsurilor cuibărite în el prin vitrega colaborare a secolelor, se învredniceşte în excepţională măsură de epitetul autenticităţii". Dar făcînd elogiul satului românesc — „creatorul şi păstrătorul culturii populare, purtătorul matricei noastre stilistice" —, Blaga ţine să prevină de îndată „să nu se creadă că dînd grai unei încîntări", ar dori să rostească cu ocoluri „dorinţa de a ne menţine pentru totdeauna în cadrul realizărilor săteşti", pentru ca în concluzie, precizarea să fie încă mai cuprinzătoare şi mai binevenită: „Aş dori ca acest elogiu al satului românesc să nu fie înţeles ca un îndemn de ataşare definitivă la folclor şi ca îndrumare necondiţionată spre rosturi săteşti".
Argumentarea e totodată un fundament teoretic al unui crez artistic de dimensiunea celui care a dat „coloana in-

POP SIMION

D e s e n

Splendidul şi plinul cuvînt Blaga denumeşte un imperiu în al cărui perimetru imnurile prin care se celebrează lumina, mirabila sămînţă, frămîntata viaţă a materiei, se dezghioacă exploziv şi vital, într-un spaţiu care se cere populat de regnul naturii lui Ţuculescu, fabulos şi greu de seve şi greu de sensuri şi greu de mituri şi greu de întrebări şi greu de voluptuoasa senzaţie a vieţii plenitudinare; apoi se dezghioacă acele imnuri într-un aer care trebuie să fie foarte transparent şi viu şi incendiar şi neapărat fulgerat de structuri şi forme brâncuşiene, simple, verticale, masive, nişte limpidităţi senzoriale. În alt context nu mi-l închipui pe Blaga; asta-i ambianţa, acesta-i ciclul, atît; legătura mi se impune firească. Pe acest sacerdot al cuvîntului nu m-aş încumeta să-l omagiez prin cuvînt, ar fi o nesăbuinţă. Deci, fac ceea ce fac de o vreme; citesc poeme de Blaga şi, printr-un gest al memoriei, văd Ţuculescu, Brâncuşi senzorializîndu-mi şi materializîndu-mi astfel cititul; şi invers. Trinitate perfectă.

Îmi spun în această ordine a ideilor: sentimentul naturii, componentă intimă a firii românilor, e prezent în copleşitoare măsură la aceşti toţi trei mari. În toţi a sunat şi răsunat folclorul, spiritul popular (veşnicia s-a născut la sat — afirmă undeva Blaga) decantîndu-se în forme şi expresii esenţializate de circuit universal. Cazul fiecăruia din aceşti trei confirmă fundamentalul adevăr: asemenea opere şi asemenea valori se impun în spaţii extinse, devin internaţionale, deoarece sînt înainte de toate remarcabile valori naţionale; izvorăsc din solul fertil al realităţilor româneşti. Aniversarea se leagă de primăvară şi eu citez din primăvăraticul Blaga: „Îngînînd prin văi tăria/

NICOLAE BREBAN

Dansul limitelor

Nimic nu vrea să fie altfel decît este
Numai sîngele meu strigă prin păduri

iată una din antitezele structurale ale poeziei, ale posturii lirice blagiene; e aici nu numai dilema profundă a poetului de rasă, a acestui mare gentleman al poeziei româneşti (înrudit adesea prin „motive orchestrale" aş zice de acel aristocrat al imagisticii moderne, cel care are un alt cult al zeităţilor şi principilor greci şi care îşi începe unul din marile sale volume, ritmînd:
Aici urcă un pom. O, curată trecere
O, Orpheus cîntă! O, înalt pom în ureche!
aici se află încifrată, însă, în aceste două versuri, substanţa unei dileme mai largi, a unei opoziţii a cărei nobleţe, ardeleanul nostru poet o imparte şi cu alţi mari egali ai săi, europeni.
— Există în lucruri — parcă spun buzele sale subţiri, regale, şi aici noi nu putem descifra nici măcar şoapta lor, ci trebuie să citim după forma lor, cuvintele şi literele, pentru că marii inspiraţi nu vorbesc, oricît de încet, gura lor mimează doar literele şi noi le citim de pe gura lor, nu le auzim, Lucian Blaga e mut ca o lebădă — există în lucruri, deci — citim noi şi e o încordare dureroasă, cu sensuri ambigui, adeseori, acest efort, această îndrăzneală — o saţietate, o resemnare a propriului lor echilibru. Peste tot, fiecare element îşi găseşte negaţia sa cu care dansează, împreună, într-un echilibru inspirat, lucrurile acestei lumi complicate şi confuze se salvează mereu într-o simetrică, armonică, dualitate, rîul dansează cu arborii, aerul cu păsările, negrul cu albul — şi uneori cu roşul (Julien Sorel era chiar fascinat de acest dans hipnotic al „negrului şi roşului", pietrele dansează cu pietrele, totul îşi găseşte un duşman, totul îşi caută şi îşi găseşte un principiu inamic, ireductibil şi final, un principiu care nu poate fi explicat şi ucis şi atunci „acesta" devine un graţios partener de menuet veşnic, de gavotă universală. Există — parcă şopteşte poetul cu glasul lui de neauzit, cu şoapta sa falsă, cu acea mimă a cuvîntului —

FĂNUŞ NEAGU

GHEORGHE TOMOZEI

postrestant

ÎN JURUL METAFOREI

Preluînd, pentru cîtva timp numai, poşta redacţiei (prietenul nostru, excelentul prozator Ştefan Bănulescu, semnatarul pasionat al acestei rubrici, e plecat într-o călătorie de studii) mă găsesc în situaţia, de loc uşoară, de a interveni într-o veche dispută care, aşa cum a fost purtată în paginile presei literare, se pare că-i pune în încurcătură pe corespondenţii noştri, începători într-ale scrisului. Problema e următoarea : „Metafora sluješte sau deserveşte proza ? Scriitorul epocii noastre poate şi trebuie să rămînă complet obiectiv la toate impulsurile care alcătuiesc fondul operei sale ?" Întrebarea ne-o adresează Liviu Turcu din dulce tîrgul Ieşilor în dulcele grai al lui Sadoveanu, amintind, într-un pasaj complicat cu frunze, nervuri prin care curge clorofilă, ierburi aromate etc. că de mult, în copilărie, cînd îl citea pe Ionel Teodoreanu avea impresia că la geam („era într-o iarnă" — poate că era şi într-o noapte, zic eu — într-o noapte cum numai la Iaşi pot să fie nopţile) cîntă o vioară. „Poate că era numai vîntul, oricum era frumos şi-mi plăcea s-ascult şi vroiam ca noaptea să fie lungă, să pot isprăvi cartea pînă în zori şi să adorm zîmbind cînd afară începe să ningă şi vecinul îi strigă peste gard tatei : ai auzit, bre, asară, lupii au mîncat un popă". Trec peste faptul că de cînd mă ştiu şi eu pe lume, în fiecare iarnă am auzit o poveste cu lupi care au mîncat un popă plecat cu sania într-un sat să caute nu ştiu ce, şi revin la termenii problemei în discuţie. În finalul scrisorii, corespondentul nostru din Moldova notează, suspinînd : „îmi vine foarte greu să scriu sec, stil proces-verbal, dar, dacă va fi nevoie, dacă dv. îmi veţi spune că altfel nu pot izbuti, voi încerca să-mi scutur schiţele de metafore aşa cum un copac (sic !) îşi scutură frunzele, toamna". Nu putem să-ţi spunem : scrie aşa sau aşa. Singurul lucru pe care trebuie să-l iei în seamă este acesta : scrie aşa cum simţi. Nimeni nu poate spune : are drept la existenţă numai proza obiectivă, sau, invers, numai proza lirică. Un scriitor de la noi, care susţine că a făcut şcoală (şcoală literară, bineînţeles) a încercat, într-un articol ce a stîrnit riposte întemeiate, chiar şi atunci cînd erau vehemente, să spulbere sau măcar să situeze cu o treaptă mai jos toate cărţile scrise altfel decît scrie el. N-a izbutit, cum era de aşteptat. Acum, văd că rîndurile acelea, născute probabil într-o noapte de coşmar, seminţe ale unei vanităţi rar întîlnite, pun în derută oameni tineri pe care avem datoria să-i creştem cu multă grijă, pentru că ei formează viitorul de mîine al literaturii romîne. În ce mă priveşte, atît pot spune : nu luaţi ca literă de evanghelie gîndurile unuia sau altuia, aşternute pe hîrtie într-o clipă de mînie, pentru că, se ştie foarte bine, mînia e un sfetnic prost. Proza autentică, proza durabilă este aceea care izbuteşte să mă emoţioneze. Evident, calofilia trebuie poftită să închidă uşa pe dinafară. Un schelet, înfăşurat în mantie veneţiană, tot schelet rămîne, se deşiră la prima atingere, îi zăreşti repede orbitele hîde. Goana după cuvinte ce sună frumos mă deprimă cînd nu găsesc pe dedesubt metalul nobil, încărcătura dramatică în stare să mă cutremure sau să mă facă să înţeleg unul din resorturile intime, din marea taină ce poartă un nume atît de simplu : viaţă. A scrie frumos înseamnă să scrii adevărat, simplu, cinstit, pe deplin convins că ceea ce vrei să spui numai aşa trebuie spus şi nu altfel. Metafora (termenul este îngust, îl însuşim spre a rămîne în cadrul discuţiei cerute de corespondentul nostru) oricît de îndrăzneaţă, cînd nu mă introduce într-o lume necunoscută mie pînă în acel moment, rămîne în afara artei. Modalitatea de exprimare, în cele din urmă, este o rezultantă complexă a unor factori de însemnătate primordială, pe care nu are rost să-i înşir aici fiindcă discuţia ar lua altă cale — important, în literatură, este să nu-ţi trădezi structura, a ta şi a materialului faptic de care dispui, să lupţi ca să-i dai strălucire şi brevet de liberă trecere. Chestiunea întîietăţii — proză obiectivă, proză lirică ? — interesează prea puţin, totdeauna se vor găsi spadasini să o atace, dar vor lovi mereu în gol ; ceea ce interesează cu adevărat este reuşita, cu alte cuvinte, cartea, şi nu orice carte, ci aceea fără care nu putem accepta să trăim.

Restul, vorbe goale.

„ÎNDELETNICIRILE LUI EROS"

Formularea din titlu, magnific-maliţioasă, îi aparţine lui G. Călinescu. Ne ocupăm în acest număr de lirica de dragoste primită la redacţie şi trebuie afirmat din capul locului că ea ocupă cea mai mare parte a corespondenţei. E firesc să fie aşa, Eros fiind binecunoscut în sălile de seminar, prezenţa lui în viaţa studenţilor nefiind împiedicată de vigilenţa în suferinţă a bătrînilor portari din cetăţile universale.

Pentru Aldea Iuliana (Bucureşti) dragostea este „un lung prilej pentru durere" şi am descifrat în versurile sale afirmarea — e drept, la un ton minor — a dorinţei de a formula adevăruri şi experienţe „decisive", evenimente strict intime sînt evocate fără ca noi, cititorii, să le bănuim încărcătura emoţională.

Romanul sentimental începe cu invocarea iubitului ingrat care e invitat să guste pasiuni distrugătoare.

„Să stăm pînă ce va răsări / gînditoarea lună aurie, / Ce-aduce nopţi de poezie / Iar noi să ne iubim fără-ncetare !"

Ceea ce, recunoaştem, nu e numai apoetic ci şi, practic, o întreprindere excesivă... Urmează, fatal, calma blasfemie a celui dus :

„Nu e nimic, m-ai părăsit, te-ai depărtat, / Cu ochii duşi pe gînduri m-ai lăsat. / Nu-ţi pare rău că mă topesc pe zi ce trece / Iar inima în loc să-mi bată, va rămîne rece ! / Nu mai trăiesc acele clipe, trăiesc doar amintirea !"

Rememorarea episoadelor de amor e, repet, făcută cu o dezarmantă sinceritate, dar dincolo de intenţiile bune ridicolul se străvede cu o diabolică limpezime :

„Noi sîntem doi copilaşi, / Ca două cărţi în ghiozdane / Cu două vieţi în noi. / Noi trăim mult timp, / Eu cu tine, tu cu mine ? / Tu eşti dragostea mea / Tu eşti viaţa mea. / Tu eşti totul pentru mine ! / Eu ce sînt pentru tine?"

Nici Alexandru Nică n-a scăpat de tentaţiile lui Eros. „Aspirant la viaţa culturală a studenţilor", după cum se defineşte, compune versuri cu mireasmă de început de veac 19 :

„Fie zi sau noapte, cînd gîndesc la tine / Mă cuprind deodată lacrimi şi suspine / Inima-i în dor ; / Sufletul îmi zboară către nemurire, / Inima-i răpită de a ta iubire, / De al tău amor. / N-oi uita vreodată cele clipe grele / Tragicele clipe ale vieţii mele, / Ce s-au scurs cu greu; / N-oi uita momentul cînd mi-eşişi în cale / Şi-mi răpişi simţirea, sufletul de jale, / De-a iubi mereu..."

Părerea noastră ? Simplu de formulat dar ne vine în ajutor însuşi autorul care a caligrafiat delicat în josul paginilor : 22 februarie 1966... Devorantă, potop de suferinţă şi ingratitudine, dragostea îl sperie şi pe Camil Chioralia.

„E însăşi dragostea ce-ţi port şi-acum / Şi care mi-a pătruns otravă-n sînge / Văd idealul meu pierdut în fum... / Dar nu mai vreau să văd nimic, mi-ajunge".

Ton de romanţă de la debut desuetă, învecinată cu caterinca provincială cu papagal şi bileţele care spun totul. Se impune aceeaşi trimitere spre fila calendarului, spre firescul vieţii cotidiene, reconsiderarea cu bărbăţie a ideii de sinceritate. Să ni se ierte „cruzimea" (e, adesea, un simptom al tinereţii...) dar nu credem o iotă din toată avalanşa de lamentări leşinate comune probabil pentru mormîntul cu cheiţă al caietelor cu „amintiri".

Obsedat de dorinţa de a fi concis, Mircea Constantinescu compune un poem ca acesta : (citez textul integral) :

„O clipă bună / a întors capul / înainte de-a intra în ceaţă."

Pentru a justifica dimensiile poemei, versurile trebuiau să conţină o imagine violent-atracţioasă, cu neputinţă de diluat, pentru care orice adaos ar fi fost o povară, un lest inutil. Nu e dovada modestiei un asemenea mod de exprimare poeticească (poate chiar dimpotrivă) întrezărim mai degrabă imposibilitatea de a demonstra liric ideea propusă. Mai aproape de reuşită ni s-a părut „Memento", unde am întrezărit o notă de umor secret. Din celelalte am propus redacţiei spre publicare poezia „NUNTA".

Anatol Ghermanschi (Braşov) pare decis să alcătuiască noi maxime şi proverbe pe care le versifică dezinvolt :

„Pentru cele cîteva clipe de dragoste / Viermii se preschimbă în fluturi. / Pentru cele cîteva fructe pline de sevă / Florile vibrează din petalele lor, zile-n şir."

N-avem nimic de obiectat în ceea ce priveşte adevărul informaţiilor, în suferinţă nu e aici logica, ci simplismul fabulei. Pentru cine aceste parabole ?

N. Vinţeanu (Bucureşti) se exersează cu compuneri de felul acesta :

„Prietenul meu / E tăcut / Dar în sufletul lui / Fierbe lava / Şi printre oamenii-n tumult / Nu caută niciodată / Slava."

De ce e nevoie de convenţia (e drept, sublimă adesea) a versului pentru a comunica asemenea adevăruri ? Pe cine ar putea interesa ? În plus, e teribil de veche şi rudimentar alcătuită imaginea „modestului".

Altceva !

Elev în clasa a X-a, Toma Mihai ne roagă să-i analizăm pe larg creaţiile (expresia îi aparţine). Evident, e pusă întrebarea dacă e bine să mai continue etc., etc... Ceea ce am citit nu dovedeşte absolut nimic deosebit. Versificînd în metrică eminesciană, cu bagaj imagistic alescandrinian, corespondentul nostru nu e nici o clipă original. Nici în detalii. Îi recomandăm, după conştiincioasa parcurgere a clasicilor, să-i descopere pe marii poeţi moderni Blaga, Arghezi, Barbu, Bacovia, ori Vinea. Pe urmă vom mai vorbi. Nu cunosc nici un caz în care cineva să se fi „lăsat" de scris numai fiindcă aşa i s-a recomandat la... poşta redacţiei." Deci, curaj ! (Eventual, amînă lecturile propuse după examenul de maturitate... E mai prudent.)

Continuăm în numărul viitor discuţia despre lirica produsă de ravagiile lui Eros.

AM CITIT ÎN ACEASTĂ LUNĂ

ION ALEXANDRU

MÎŞKIN

Termenul potrivit pentru a caracteriza atmosfera din „Crimă şi pedeapsă" este infernul. Nu numai Dante are un infern, ci aproape toţi marii scriitori : Shakespeare şi Dostoievski mai ales. Este descoperirea unui vid sufocant în care îţi verşi toată otrava acumulată în vremelnica dar covîrşitoarea ta experienţă. Cei mari, geniile, au puterea de a ridica pe proprii lor umeri această povară şi care, transfigurată, devine eternă, pildă pururi lumilor trecătoare. Lumea modernă (începînd cu Dostoievski) nu-şi mai închipuie însă un infern biblic, ci închipuie o epocă istorică, un loc anume, oameni şi semne în care întruchipează adevărul din urmă. Un infern închipuit chiar în sufletul unor muritori de rînd este toată profunzimea gîndirii noastre. Nu mai păcătuim pentru eternitate, ci pentru azi, pentru mîine-poimîine este altceva ; nu faţă de dumnezeu, ci faţă de propria mea moarte — moartea este eternă nu învierea. La doi ani după Raskolnikov, Dostoievski scrie un alt roman, „Idiotul", povestea unui înger cu aripile muritoare.

În acelaşi Petersburg insuportabil există şi o altă lume, un paradis relativ în care prinţul Mîşkin înnebuneşte de prea multă inocenţă. Încercare de sublimare a lumii este această carte. Nostalgia unei eternităţi pierdute de curînd.

Eroul de 27 de ani este un copil. Boala mintală (dumnezeu ştie ce fel de boală-i asta) i-a încremenit evoluţia spre plictiseală, uzaj, abilitate, spre carierism şi moarte. Copilul a rămas intact. Însănătoşit relativ, acest prunc soseşte cu o bocceluţă în mînă de la un sanatoriu din Elveţia în Rusia unde boala i se agravează şi, idiotizat se pare fără nici o speranţă, se întoarce îndărăt, după ce-a dezvăluit o lume stranie şi minunată, alienată în întregime. De fapt nu există nici un personaj normal în toată cartea asta. Toţi sînt bolnavi pe ascuns. Mă gîndesc ce s-ar fi făcut ei toţi fără prinţ, ce s-ar fi făcut Dostoievski fără ei. De altfel, toate personajele ce vin în contact cu prinţul se luminează, candoarea pierdută reînvie straniu şi ei îmbătrînesc brusc. Toţi marii scriitori au astfel de personaje-fîntîni în jurul cărora lumea se înghesuie sub cumpănă. Unii se oglindesc, alţii se aruncă atraşi de miraj. Atîta timp trecut trezit în ei îi cufundă. Mîşkin e un astfel de erou — toţi năvălesc în jurul lui să se împrospăteze şi se împrospătează, dar eroul nostru piere. Cum îşi sărută înnebunite mătuşile nepoţeii pînă se ofilesc şi mor. Universul rămîne împăienjenit după astfel de eroi. Don Quijote şi Mîşkin — eroi de esenţă biblică — spre deosebire de Hristos, vin să pătimească şi pătimesc fără însă a propovădui. N-au nimic de spus, sînt sfîşietori ; nici măcar nu-şi propun să învieze — sînt mai presus de credinţă —, aceşti oameni sînt singurii care egalează pe Isus. Esenţa romanului lui Dostoievski este crucea unui Hristos atîrnat deasupra uşii lui Rogojin. Un Hristos, mort ca toţi morţii — pe o cruce, un om mort cu adevărat, care printr-o astfel de moarte şi-a trădat măreţia : a fost prima îndoială a mucenicilor ; astfel moare fiul lui dumnezeu, am fost înşelaţi. Murind astfel Isus, toate minunile din timpul vieţii au fost nişte iluzii. Hristos n-a existat — e numai timpul ce tinde să se abată de la condiţia lui. Ce este credinţa dacă nu umilinţă şi speranţă ? Dar o astfel de credinţă nu poate fi împrumutată. Este o descoperire a individului, absolut netransmisibilă, o ruptură eternă între cei ce au fost şi cei ce vor veni. Apariţii singulare ce se abat fără voia lor de la legile fireşti ale omenirii. Spun fireşti pentru că sînt convenţia mediocrităţii. Cine se mai întreabă de oarba lor perspectivă ? Lumea curge prin finalitatea lor fără pic de conştiinţă de sine. Lumea s-ar steriliza dacă aceşti eroi ar deveni credinţă. De fapt sînt nişte incapabili. Vom spune cu toţii : Mîşkin nici nu are sex. Este un al treilea, în afară. Abia acum îmi dau seama că nu-l iubeşte nimeni cu adevărat. Este poate cel mai înstrăinat erou din cîţi cunosc literaturile. Hamlet avea un prieten, Lear o fiică. Rascolnikov o soră, Shakespeare un teatru, Dostoievski însuşi o condamnare.

Singur pe glob rămîne Mîşkin. Aşa este cu adevărat. Încercaţi numai să-l salvăm. Nu se poate nicidecum. Este imposibil să-i aşezi pe cineva alături, şi fără sprijin eşti singur. Intenţia lui Dostoievski era să „zugrăvească un om întru totul sublim", dar nici nu interesează ce-a vrut Dostoievski. Eroii lui sînt mai aproape de noi decît autorul lor.

O singură şi ultimă apropiere există totuşi. În noaptea petrecută alături de cadavrul Nastasiei Filipovna, cu Rogojin, „doborît de oboseală şi de deznădejde, prinţul îşi lasă capul pe pernă, lipindu-şi faţa de chipul palid şi nemişcat al lui Rogojin ; lacrimi îi curgeau prelingîndu-se pe obrazul lui Rogojin : dar poate că nici nu-şi mai simţea propriile lacrimi şi nu mai avea conştiinţa de nimic". Aici, Rogojin e aproape de măreţia prinţului. Numai în prezenţa morţii se realizează însă această sfîşietoare apropiere.

Mîşkin este singurul personaj care îl depăşeşte pe Dostoievski. Toţi eroii ţin de un anume timp, mai mult sau mai puţin, Mîşkin este în afara istoriei, e disponibil pentru orice interpretare nobilă. Este o condiţie desfăşurată invizibil, fără evoluţie, fără naştere şi moarte ; nu-i vorba de un caracter, de o lipsă, de o structură, de o lecţie. Mîşkin este o figură singulară. L-am apropiat de Don Quijote, dar este altceva. În primul rînd că pe seama lui Don Quijote se lucrează cu ficţiuni şi teorii, forme literare ce ţin de-o anume tehnică a unor vremi. Este o abatere de la conduita divină. O abatere nu are nevoie de o altă abatere pentru a se reprezenta. Mîşkin n-are origine, nu-i pot stabili filiaţii în afară de Isus cel răstignit pe crucea din casa lui Rogojin. Dar acest Isus nu-i cel adevărat, cel cunoscut din mitul biblic de către toată lumea. Pe crucea lui Rogojin este răstignit Mîşkin — singura sa dublură este moartea sa fără nici o pretenţie şi speranţă. Mîşkin din sine însuşi s-a născut şi a trăit prin sine, murind în sine.

Secolul trecut ni l-a dat pe Mîşkin şi Wagner şi atîţia alţii. Numai Mîşkin singur ne-ar fi deajuns cîteva sute de ani. El singur închide naştere şi moarte, măreţie şi spaimă, bucurie, somn, nebunie, coşmar, candoare. Este eroul născut dintr-o stîngăcie a iubirii sale în sine.

În continuare, voi încerca să mă apropii de „Fraţii Karamazov".

asterisc

REVELAŢIE

O autentică revelaţie în publicistica noastră este la ora actuală ziarul „Munca". O grafică modernă, aerată, de mult bun gust, pune în valoare reportaje, interviuri, anchete şi articole care se străduiesc să abordeze cu acuitate probleme la ordinea zilei. Este, de asemenea, plăcut de constatat faptul că ziarul se apropie cu stăruinţă de problemele artei, cărora le consacră o pagină săptămînală.

Felicitări !

VIOREL B

PRELUDIU

Frumoasă iniţiativa „Scînteii Tineretului" de a acorda un mic supliment cultural literar elevilor. Numit „Preludiu", e de fapt o revistă în miniatură independentă de corpul ziarului. În paginile ei apar poezii semnate de elevii diferitelor licee din ţară care dovedesc incontestabile promisiuni completate de comentarii despre fenomenul cultural artistic. În general spaţiul acordat producţiilor elevilor ar putea căpăta extindere, „Preludiu" avînd toate şansele să capteze promiţătoare debuturi. Multă atenţie dă „Preludiu" informării tinerilor săi cititori. Confesiunilor lui Victor Eftimiu li se alătură interviuri cu scriitori de bună reputaţie, profiluri de poeţi tineri etc.

Iniţiativa ziarului este generoasă şi merită a fi remarcată, adăugind sugestii de îmbunătăţire. La acest capitol observăm că mica revistă a Scînteii tineretului poate fi supusă unei sensibile revizuiri a calităţii prezentării grafice.

VALORI, NON-VALORI ŞI O... FETIŢĂ

CRONICA, anul I, nr. 15 (cifră rotundă, număr omagial) a intrat în capitală într-o seară ploioasă şi, doamne dumnezeule, ce bine a picat. Stins de plictiseală (aşa sînt eu, pe timp de ploaie casc şi mi-e somn) am renăscut numai cît mi-am aruncat ochii prin coloanele ei. Scurt, am început să citesc articolul de fond, purtînd semnătura cunoscutului estet Ştefanache, şi n-am mai lăsat revista din mînă pînă a stat ploaia. Mai mult, o să revin la ea ori de cîte ori va tuna sau, să zicem, va fulgera din senin. În 57 de rînduri, format 3 cuadraţi şi 2 cicero, Ştefanache ne învaţă că : „Ca nişte ciuperci parazitare încearcă să încolţească pe trupul copacului plin de sevă. Dar trecătoare ca ciupercile, (chestie de sezon, n.n.) non-valorile dispar." După ce ne aruncă pe masă această cugetare de care duceam lipsă, omiţînd, bineînţeles, să dea vreun exemplu, Ştefanache încheie (cu adresă precisă, cred eu) „Sînt greu de depistat nonvalorile, dar în această profilaxie ele însele ne aduc un ajutor preţios : se auto-demască"... De acord cu autorul

Înfiorat de o presimţire, am trecut la pagina de proză. Ca să fiu cinstit, presimţirea a jucat un rol secundar ; ceea ce m-a trimis ca din puşcă într-acolo se numeşte pasiunea mea pentru proza lui Ion Istrate. Bunul şi sfătosul povestitor nu mi-a înşelat aşteptările nici de data asta. Ascultaţi cum începe el povestirea intitulată „Fetiţa" : „Am îndrăgit-o chiar de la prima vedere cînd mi-a prezentat-o un coleg". Aşa cum ne-o descrie autorul, fetiţa e superbă, căci zice în continuare : „Avea piept şi coapse rotunde ca ale unei adolescente coapte, dăruită cu impetuozitate şi cu curaj ca o leoaică şi, mai ales, se uita la mine cu nişte ochi liniştiţi, inteligenţi şi pătrunzători ca de şerpoaică". Mersi, bădie, pentru rima interioară — leoaică, şerpoaică —, dar puteai să-mi spui de la început că e vorba de o iapă şi să nu mă faci pe mine să tremur de invidie la frumosul paragraf în care spui : „Am încălecat-o repede, aproape fără veste, şi am fugărit-o astfel nebuneşte pînă am obosit-o de tot, pricepînd, în sfîrşit, că n-are încotro".

FĂNUŞ NEAGU

SPECULAŢII MINORE

„În cîteva cuvinte, Confucius rostea adevăruri despre care alţii au scris tomuri întregi"... Dar, Confucius a fost unul. Şi totuşi... pe o pagină întreagă de „Luceafăr", Eugen Ciucă ne explică diferenţa dintre cele 8 variante ale Sărutului lui Brâncuşi (reproduse şi ele) : Despre prima variantă (din cimitirul Montparnasse) aflăm că „reprezintă de fapt două figuri"... că „figurile, ambele, au ochi"... că „sînul femeii este evident desenat"... iar „cercurile braţelor contribuie evident la stabilirea relaţiei dintre cele două figuri" ; despre a doua variantă (din Muzeul de la Craiova), Eugen Ciucă face interesanta afirmaţie că este din granit ; iar despre a treia (de la Philadelphia) nu mai puţin senzaţionala observaţie că spre deosebire de cea anterioară în care întregul se integrează într-un pătrat, aceasta este dreptunghiulară. Minuţioasa analiză merge atît de departe încît după stabilirea identităţii geometrice a lucrării ni se rezervă surpriza „marelui pas" (cit.) efectuat de Brâncuşi : „prin aplicarea unui singur ochi la ambele figuri, concentrarea temei capătă un aspect de o subtilitate neîntîlnită încă". Pentru definirea celorlalte variante, principalul element îl constituie citarea unor fotografii publicate în studiul său de C. G. Welker. Aici, meritele de exegeză scad puţin, fiind implicat un studiu anterior (!!). Sinteza acestor argumente întemeiate l-au condus pe Eugen Ciucă la marea descoperire că poarta sărutului de la Tg. Jiu conţine — şi ea — (sic !) ideea sărutului, şi anume : „capetele personajelor reduse la un cerc cu două linii ar plasa în spaţiu două figuri, una în faţa celeilalte".

Din întreaga „evoluţie a temei sărutului în sculptura lui Brâncuşi", — cum îşi intitulează articolul, autorul a înţeles că „acest drum subliniază şi (reţineţi !) o dematerializare evidentă a temei, latură care întăreşte exprimarea şi universalitatea ei", iar cercul de pe poarta sărutului este pentru acelaşi autor doar „o imensă verigă atîrnată" — în concluzie — „un desen schematic şi decorativ". Părăsind tonul de glumă, am semnala, dincolo de aparent naiva şi ilarianta consemnare, o gravă superficialitate de înţelegere. Desigur, în abordarea temei sărutului, Brâncuşi a evoluat. Dar sensul acestei evoluţii este puţin altul decît cel sesizat de Eugen Ciucă. A admite ca singură ipoteză (formală de altfel) filiera figurativ — nefigurativ, înseamnă a discredita procesul de gîndire şi filozofia artei. Simbolul, oricare ar fi el, înseamnă o abstracţie. Înclinăm să credem că simbolul sărutului este în cercul a minţii mai mult decît o simplă figuraţie (apropierea celor două capete) şi vizează un domeniu al ideii de dualitate pe care nu avem intenţia decît să-l semnalăm aici. A reduce semnificaţia acestui simbol la o formă decorativ - stilizată este nu numai o eroare, ci şi o speculaţie minoră care în loc să ajute la înţelegerea operei îi diminuează valoarea, trişează cititorul. Din lipsă de spaţiu nu putem reproduce multele afirmaţii cel puţin, hai să zicem, neaşteptate pe care le face Eugen Ciucă în cuprinsul articolului, ca de pildă această consideraţie „estetică" de o incontestabilă originalitate : „fără temă şi conţinut, arta NU (majusculele îi aparţin) se poate înscrie în CREAŢIE". La Palice, autorul faimosului aforism : „Un quart d'heure avant sa mort / il était encore en vie" mai modest, n-a folosit şi majuscule.

I. POP

marginalii

M. UNGHEANU

Paradoxul preferințelor

Numărul cărților de istorie literară sporește îmbucurător cu atît mai mult cu cît aria cuprinsă e din ce în ce mai largă. Sînt abordate teme și personalități dificile cu rezultate demne de luat în considerație. Prima carte, a cărei citare n-o putem evita, este desigur Viața lui Al. Macedonski cu care Adrian Marino epuizează o biografie și un destin artistic controversate. Calitățile cărții nu vin, așa cum s-ar putea crede la prima vedere, numai din valoarea materialului inedit, ci, mai ales din capacitatea biografului de a interpreta și sintetiza materia amorfă a documentului. Adrian Marino a adăugat temerității pionieratului calma pricepere a unui lector fin și bun cunoscător de suflete omenești.

O lucrare de pionierat cu un aspect de loc comun e și aceea a Ilenei Vrancea despre Eugen Lovinescu, critic literar. Prin analize de text, autoarea încearcă să relieveze contribuția lui Eugen Lovinescu la stimularea poeziei și prozei românești. Criticul e urmărit cu strictețe prin ani și citat atunci cînd autoarea crede a fi găsit atitudinea pozitivă. Operația este una de informare condusă de un criteriu selectiv stabilit inițial. Intenția e de bună seamă a recuperării unei opere critice ale cărei merite sînt relevate cu insistență și Ileana Vrancea punctează cu largheţe cazurile numeroase în care Eugen Lovinescu întrunește adeziunea autoarei.

Lucrarea trăiește hotărîtor prin mulțimea citatelor seducătoare din opera sagacelui critic și insatisfacția e că decupajul lor întrerupe plăcerea unei lecturi cu priză la inteligența și gustul lectorului. Dorința expresă e aceea de a cunoaște spiritul lovinescian în totalitatea manifestărilor lui, satisfacție pe care lucrarea Ilenei Vrancea n-o oferă, dată fiind pista unilaterală fixată inițial. Inteligența autoarei, disociativă prin excelență, nu ajută nici ea la închegarea imaginii spirituale de ansamblu.

Paradoxul începe de la observarea discordanței între alegerea temei și spiritul tratării ei. Opțiunea pentru Eugen Lovinescu nu e însoțită și de suplețea receptivă trebuitoare pentru că autoarea nu s-a putut elibera de tiparele unei critici geometrizante, lucru care impietează asupra ținutei generale a studiului.

(Structurile asemănătoare intră mult mai ușor în comunicație și un creator de factură particulară este „divulgat" mai profitabil cititorilor în articulațiile intime ale spiritului său de un congener spiritual. Lovinescu era un critic de pronunțată largheţe și numai din necesități programatice a negat sau ignorat ceea ce nu se alinia campaniei sale estetice. Este surprinzător deci de a nu găsi la cercetătoare tocmai disponibilitatea intuitivă a celui de care se ocupă).

Metoda de lucru a acestei critici, foarte simplă, o vom recunoaște și în paginile Ilenei Vrancea. Se fixează un punct de reper negativ și, evident simetric cu el, unul pozitiv, toată strădania reducîndu-se apoi la a-l scoate pe cel studiat de sub influența unuia și a-l pune sub a celuilalt.

În cazul nostru, cei doi poli care se resping ar fi Maiorescu și Gherea, fiecare aflîndu-se de partea cealaltă a unei linii despărțitoare, fiecare într-un spațiu colorat — unul în negru, altul în alb. Efortul destul de vizibil al Ilenei Vrancea e de a-l trece pe Eugen Lovinescu dintr-un sector într-altul, de a-l absolvi de descendența maioresciană și a-i dărui una gheristă. De unde se vede că autoarea mai crede încă în ideea că a descinde din Maiorescu înseamnă a păcătui cultural. Diviziunea aceasta după care orice cultură este posesoarea unor forțe malefice pîndind din umbră, ori la loc deschis, falanga binelui, nu aparține de fapt Ilenei Vrancea. Ea este însă nocivă prin simplificare, prin apariția noțiunilor condamnate, prin crearea unei false mitologii culturale, prin apariția epitetelor ori etichetelor care înlocuiesc analiza.

După această tablă de valori, cu două compartimente, a spune maiorescian e egal cu o descalificare și e suficient, se crede, pentru a se putea merge înainte. E drept că sistemul e operativ dar pierderile pot fi mari. Ele sînt de nuanță și de profunzime.

Ai impresia că lucrînd, autoarea și-a pus în față o listă de noțiuni condamnate sau condamnabile (ca: maiorescianism, poporanism, semănătorism, feudalism, paseism, ermetism, estetism) și a urmărit să demonstreze că E. Lovinescu este antimaiorescian, antipoporanist, antisemănătorist, antifeudal, antiermetist, antiestetist etc. Suma acestor refuzuri e un intelectual model, cam așa cum își reprezintă unii istorici literari pe scriitorul ideal dintre cele două războaie mondiale, un fel de „băieți cuminți" ai istoriei literare pe care părinții îi dau exemplu celor ce nu-s ca ei. O cascadă de argumente ar fi inutilă pentru a arăta efectul uniformizator al acestui procedeu care manipulează rețetare, recreînd — e un fel de a zice! — după ele profilul spiritual al înaintașilor.

Nu e nevoie să mai adaug că un scriitor din trecut nu valorează numai atît cît coincide cu ideile noastre curente în critica literară. Ileana Vrancea ține însă să dea o mențiune lui Eugen Lovinescu pentru unele rezerve față de poezia lui Ion Barbu numai pentru că aceste rezerve mai sînt formulate și azi, deși în minoritate. Campania pentru proza și romanul obiectiv e văzută ca o campanie pentru realism, ceea ce minimalizează semnificația pledoariei lovinesciene.

Nimeni nu se poate îndoi în cazul de față de sincera adeziune a Ilenei Vrancea la valoarea lui Eugen Lovinescu, dar nu mai credem că meritul lui Lovinescu e de a fi renunțat la maiorescianism mergînd într-o direcție opusă.

Aici ne izbim evident de sensurile nefaste pe care le-a căpătat pentru unii epitetul de maiorescian. Lovinescu rămîne maiorescian fie și numai prin deviza „În lături!", căci prin asta se exprimă efectul criticii maioresciene. Eșafodajul teoretic e, din acest punct de vedere, secundar și critica pragmatică e cea care interesează. Prin ea cei doi au contribuit la promovarea literaturii celei mai promițătoare a momentului.

Arătînd că Lovinescu nu ignora factorul etnic și cel social, dar că făcea deosebire între valorile estetice și cele extraestetice, Ileana Vrancea credea a găsi mobilul unei apropieri de Gherea și chiar a unei descendențe ideologice. Argumentele lui Lovinescu nu erau procurate însă prin filiera Gherea — detaliu care ar îndreptăți, destul de sumar de altfel, încercarea de a-i apropia — ci direct de la sursele externe.

Recunoașterea de Lovinescu a însemnătății de pionierat a lui Gherea în istoria criticii literare românești nu e semnul adeziunii ci gestul unui intelectual superior care atunci cînd face istorie trece peste propriile opțiuni remarcînd ceea ce e de remarcat.

Nu vom intra în detalii. N-avem decît dorința de a arăta că există cîteva fixații sau ticuri ale istoriei literare recente capabile să ducă la deformări chiar cînd cercetătorul e animat de cele mai bune intenții. În aceeași situație se află și cartea lui Z. Ornea despre Junimism, pornită de la ideea prețioasă a junimismului pluriform care s-a manifestat altfel în politică, altfel în literatură, altfel la catedra universitară.

Generosul punct de plecare este subminat de idiosincraziile ideologice ale autorului de care tonul cărții, competentă în documentație, de altfel, se resimt în așa măsură încît atunci cînd citești scris de Z. Ornea postmaiorescienii ai impresia că a vrut să denumească o specie zoologică necunoscută, iar cînd spune junimism parcă s-ar pronunța numele unei boli infecțioase.

Îi spuneam Te...

Povestire de MIHAI TODEA

Îi spuneam Te fiindcă numele ei era lung și greu de pronunțat. Rămăsesem pînă după miezul nopții pe faleză și ascultasem muzica de jazz. Muzica asta-mi stă ghemuită în pîntec, îmi spunea Te. Din cînd în cînd însă sunetele lunecă de acolo între noi, încărcate de făpturile doloiane ale visului.

Visul ești tu, îi răspundeam.

Ascultăm amîndoi pașii moi ai acestor făpturi cum ne înconjoară.

Apoi am coborît pe plajă.

— Sub nisip dorm seve solare, i-am zis, și miinile mele febrile mîngîie trupul cald al fetei cu vinele zvîcnind afară.

Pașii vătuiți ai valurilor trec pe lîngă noi, zgîlțiind umerii goi ai lui Te.

— Te iubesc, Te!

Ea nu-mi răspundea niciodată. Nu-i plăceau reciprocitățile. Cuvintele mele — trei picături mici de apă care lovesc din întîmplare umerii ei — rămîn ca niște frunze desprinse de pe alta planetă, gata să cadă înlăuntru.

Am senzația că sîntem făpturi gemene din coame lungi de păr care inițiig stindarde în inelul subțiraticei zări. În inelul în care lumina și vîntul curg fără umbre.

Călătorim ritmic peste valul tăiat în oglindă, pînă-n celălalt mal; facem pași mari peste mal... Și timpul fuge!

— Te iubesc enorm, Te! îi șoptesc din nou.

Răsuflarea noastră fîlfiie buimacă devorînd cu mii de guri avide întunericul, nisipul, apa nepăsătoare care-și reface mereu forma, străvezia clipei...

Golul de după sfîrșit clocănește cu degetele afară, nisipul peste care lucește, în lumina artificială a lunii, spuma valurilor. Te îmi vorbește despre Cartagina și despre lumina-nfrunzită a Capului Verde, despre Lima unde — zice ea — vîntul taie cu sabia capul somnoros al după-amiezei, adormit pe masă. Și la rîndul lor, degetele ei ciocănesc mereu pe pieptul meu țesînd clipe. Și atunci pentru mine răsuflarea cercurilor alburii se lărgește într-una, răsuflarea aceea-n care se leagănă și plutește pulberea stelelor și depărtarea și cea mai ascunsă și liberă clintire a gîndului.

Nu-i mai spun că o iubesc căci nu știu de ce, în adînc — poate sub podul palmei, sub vinele moi — îmi dau seama că grămăjoare de nisip se surpă în mine.

Urcăm din nou pe faleză unde orchestra cîntă în continuare muzică de jazz.

— Ești primul meu iubit, îmi spune Te înainte de a ne despărți.

Și atunci doar verzile șopîrle ale tăcerii scot limbi înțelepte în care timpul se zbate încleiat.

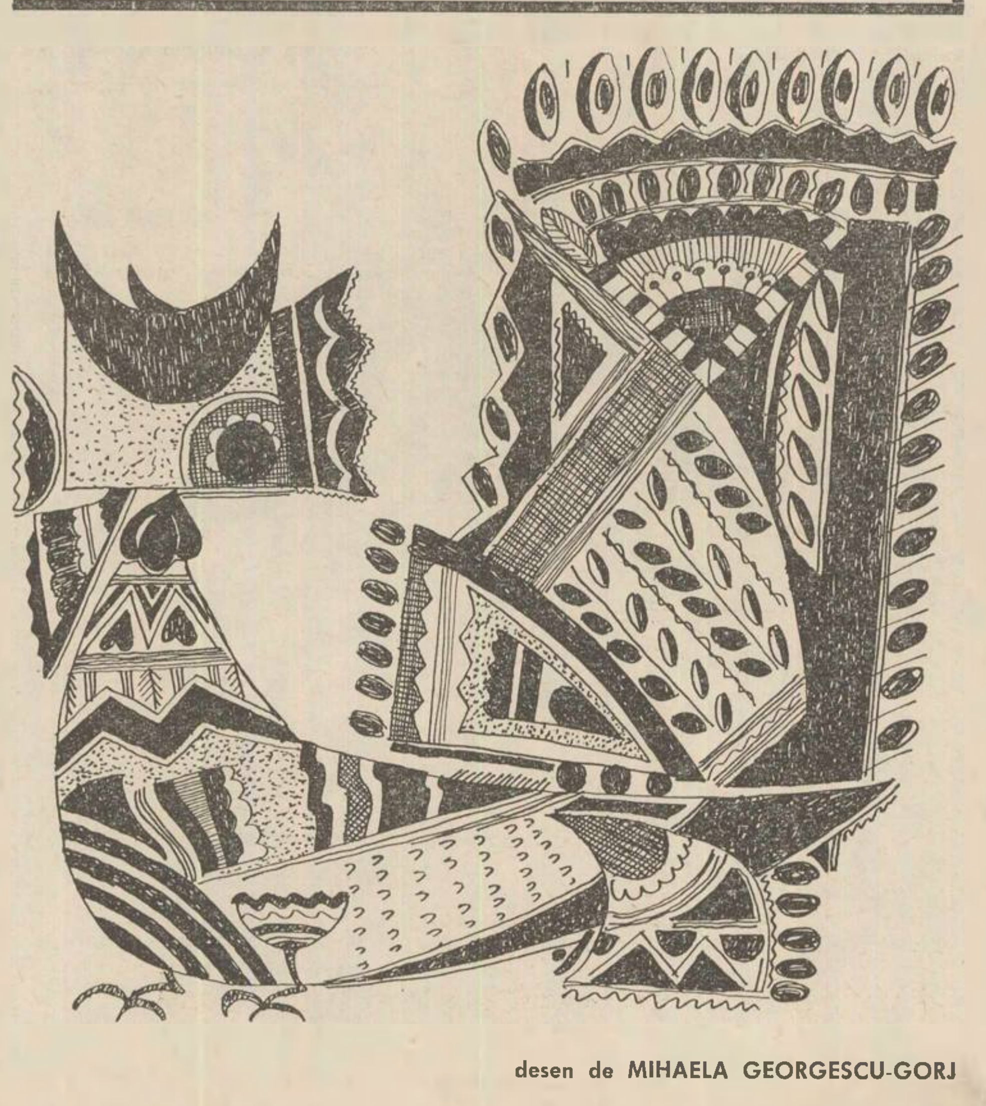
ANAIS NER

baladă

Ne fugărim imaginea în lume,
rîvnim ceva ce nu se poate spune,
ne iscodim urmele călciielor fierbinți,
miinile au căutări mai cuminți,
mintea zămislește trupul gol, de arcă,
ceasuri de-nceput, lacome, ne-ncearcă,
mișcările oprite le repetăm mai des,
fintinilor secate le dăm un înțeles
și între toate, mai pe dibuite,
străbatem lungi păduri de stalactite.
Cînd ne-așezăm arar pentru popas
ne-nchidem în urechea unui ceas
și ascultăm acolo cum tresare
în vîrful verii cea din urmă floare.

phoenix

Amăgitoare miini trec răscolitor
printre ore incerte.
Frunza e transparentă
ca bătaia clopotelor moarte
și centaurii însîngerați
lasă în urma lor
pete de culoarea sărutului.
Amintirea întîrzie
pe undeva
și eu mă împodobesc
cu un cîntec
pentru toate cîte n-au fost
și-ar fi putut să fie.



desen de MIHAELA GEORGESCU-GORJ

---

3 poezii de GH. ISTRATE

calul

La miezul nopții s-a întors furiș
A amețit sub coama lui fîntîna,
Iar orele se dezbrăcau pustii
Și de răsuflet se golea țărîna...

Din pînda ierbii s-a întors din nou
Și nemișcat, cu dinții lui de gheață,
A ros încet pînă la ziuă luna
Și a intrat bătrîn în dimineață...

Alături se surpa în roți căruța
Asemeni unui obosit sicriu
Pe care, ruginit, cu ținte știrbe,
Prin viață l-a tîrît de viu...

Și oamenii l-au jupuit tăcînd...
În ciutură zvîrlea nisip fîntîna,
Ziua seca pe vînturi lungi
Și de răsuflet se golea țărîna...

L-au plîns șoptit în păr, l-au rezemat
De-ndemnuri și l-au țesălat de noapte,
Dar el cu luna-nțepenită-n ochi,
Murea privind prin două bube coapte...

despre tine

Despre tine nu știu niciodată să cînt —
Cîntecul îmi rămîne închis între pleoape
Ca o apă sub un mal neguros de pămînt
Pe care ierburile uită s-o dezgroape.

Dar am să-nvăț de la aerul rupt de aripă
De la flacăra zmulsă brusc din tăciuni,
De la scîndura prin care cuiele țipă
Răbufnind dincolo ca niște muguri nebuni.

Am să-nvăț prin descîntec să trec,
Să-mi măsor umbra pe ferestrele zilei
Și să cern nisipul ce alunecă sec
Prin prăpastia limpede-a pupilei...

Nu-mi lăsa ceasul nelovit de ecou!
Ieși-i cuvîntului în întîmpinare —
Că-mi tropotă prin sînge din nou
Seceta surpată din soare...

joc de copii

Joc nevinovat cu oase de părinți
Pe care pămîntul îl îngăduie copiilor
În ceasul cînd seceta seacă umbrele din călcîi
Și umflă ochii șopîrlelor cu pulbere.

Copiii privesc în prăpastia drumurilor
În copitele cailor crăpate de fugă,
În care slobozesc oasele părinților obosite —
Și-n urmă casele troznesc de timp.

Copiii se zbat în cerul de creștere înțepenit pe umeri
Pînă cînd crapă ziua între pleoapele lor
Și atunci aruncă oasele părinților peste cap
Și ele se fac porți, se fac drum, se fac dor...

Și așa vine o vreme cînd trupul e țărm,
Pulbere depusă pe apele zilei —
Trupul părinților, țărînă nevindecată,
Murind de tot într-un contur de stea...

Ei alungă oasele ruginite de umbră
Lovindu-le încă o dată și încă o dată,
Pînă sare cercul pleznit de pe umeri
Și copiii din somn se scoală părinți...

AMO * AMARE *

GABRIELA MELINESCU

vînătoare în vis

Pe cînd îmbătrînește lumea
să-ncepem vînătoarea ființelor și să le-nchipuim.
Eu mă arunc în umbră pînă la auz
și dintr-odată tot pămîntul pare
capul unor necunoscuți stăpîni
pe lîngă care trece aerul rar inventîndu-le și chipul.

Eu te-am ales tot, dinadins pe tine
și ca barbarii
am ocupat o parte din pămînt,
cît să ne-ncapă trupurile unul lîngă altul,
o parte din văzduh
cît să ne dea asprite trăsături
cum are înțeleptul modelat în patimi.
Tot ce am spus se-ntîmplă cu adevărat
și este despărțit de vis doar de o barcă
la care simplu m-am gîndit
și-am desenat-o devotată pe nisip.

Eu las să crească lemnul ca un regesc copil,
molatic răsărit în penele acelei plutitoare
cu piept și îmbrățișare de femeie.
Privește, verdele în depărtare, nici lui nu-i sînt de-ajuns
tulpinile subțiri, cum suferă și caii
de suspendarea tristă pe patru vase muzicale.
Asemenea durere ne-a fost dată numai nouă,
tu du-te și ademenește-i, fă-i să fie
cu trupul nostru în continuare,
retează-le picioarele fără putere.
Să adunăm o barcă pentru rîuri
pe care să ne-ntindem corpurile drept
să credem că din apă creștem.

Tu ai o mînă sau un sunet
în care ai adus aceste lemne
și cîteva semințe au rămas pe mal
ca pintenii înfipți în pîntec.
Tu ai alcătuit o barcă orb
m-ai ridicat și am lucit o clipă,
triumfători și veseli, numai lemnul
mort către dragoste plutește...
Și trecem și intrăm în vis
și tot ce văd există cu adevărat
și este despărțit de lume și-i aduce laude
o frunză singură dintr-un întîmplător copac.

Aici avem cîțiva delfini
la polii visului să ne vegheze,
iată și foamea în dîrele lăsate
de pasărea care a trecut prin sînge.
Și des mă înfior de pași,
mă traversează o femeie și-mi desparte
în două singularul trup
și sîntem răstignite
pe cumpăna fîntînilor cu flăcări.
Și eu cobor din cruce omorînd-o, istovită
îmi pun pe față masca îngrozitoare
cum vechii indieni își făceau chipuri
ca să se apere de boli necunoscute
pentru că-n visul tău la fel s-a petrecut
iubirea închizîndu-se în roșu.

Și mă trezesc sub pietre vinovată,
aștept mulțimea să mă pedepsească,
ies ca un flux pe drumuri
mă izbesc de oameni.
Și rugăciunile îmi curg ca niște zdrențe
și găuresc pămîntul
și răzbat în lumea care nu mă știe.
„Poate că nu a fost ființă, poate-ai omorît
numai o zi în care singură ai stat
și-au patinat pe gheața feței tale peștii"...
Dar tot ce se întîmplă este adevărat
și este despărțit de vis doar de o barcă
la care simplu m-am gîndit
și-am desenat-o devotată pe nisip.

CONSTANȚA BUZEA

suverană

Peste amarul destin al mării te vei apleca.
Speri să plutești ca o rană, ca ea să te-nchizi, rămînînd
Dungă de val, semn și mormînt fără durere
În carnea mea, dar eu de tine muri-voi.

Nu ți-este dat să cunoști. Blestemat din instinct
De tainice glasuri, străine și mie, o, te asigur,
Cel mai iubit dintre oameni, cît voi trăi
Am să le-năbuș, și tu vei fi lor ca un simț.

Să cunoști verdele otrăvitor care leagănă
Peștii electrici ce ei între ei se resping
Aruncîndu-se unul din altul prin nașteri.
Oamenii, cît de absent se atrag în acvarium.

Cînd mă apropii de tine, din două priviri
Una singură, uluitoare mi-arăți,
Decorul de clipe dispare, rămîne mintal
Ochiul în care ființa mea cade ca-n altă ființă a sa.

Te iubesc și-mi pierd toată lumina,
Astfel că nevăzută rămîn în spațiu să mă destram.
Nu te clinti cînd o singură mînă întind,
Inima este a stîngii și dreapta ascultă alt ritm.

Bucură-te dacă te dor în lovire cu mine instinctele
Nici nu mă crezi, vădită în cel mai frumos adevăr.
Totul în voie se face, un trap călărit și de taină,
Nu te împotrivi, eu de tine muri-voi.

ALEXANDRU SINCU

presimțire

Poate că o să ții minte
măcar astă dată
toate văile frunții
pe care ți-era așa teamă
să te cațări
dar mai ales coborîșul
te înspăiminta
și presimțirea
că n-ai să poți rămîne multă vreme
acolo.
De fiecare dată te rătăceai
și ți se părea — mi-ai spus —
că se auzeau din cînd în cînd
urlete de lupoaică flămîndă.

ION CHIRIC

luciditate

Pentru femei, deseori,
iubirea mi se naște și mișună în degete
dar o împing spre inimă mereu
pe cînd, doborît de luciditate,
se rotesc centrifugar marginile sufletului meu.
În arborele sîngelui se vor ivi curînd
primele roade rotunjite de săruturi
și vei spune că băiatul blond e ca ploaia
că n-a trăit pîn-la capăt teribile începuturi,
îl vei strînge în brațe să mai crească prin tine
o dată cu fiul ce presimte din adînc
că-l așteaptă timpul afară ca pe un pește barza,
pe cînd, vînzolit de luciditate
dincolo de corpul tău mă scufund.

CONSTANTIN PUȘCUȚĂ

cînd ne jucăm

Cînd ne jucam de-a năvălitorii
numai pe tine te voiam de preț,
pentru capetele celorlalți !
Unde ne mai putem înfățișa iar
să vină la mine răscumpărătorii,
cu mănunchiuri de salcie ?

Așa te întorceam, doar prilej să te fur
înapoi, într-o luptă...
De-atîtea ori te vreau de departe,
străino, să te aduc aproape-mi biruitor.

Nu-i așa că nu-i bine să faci vatră în iarbă ?
Tu de ce-ai făcut-o în sufletul meu
de i se văd rădăcinile ?
Cînd se împlinesc șapte ani
să simt iar coasa-nverzind din deal în vale...

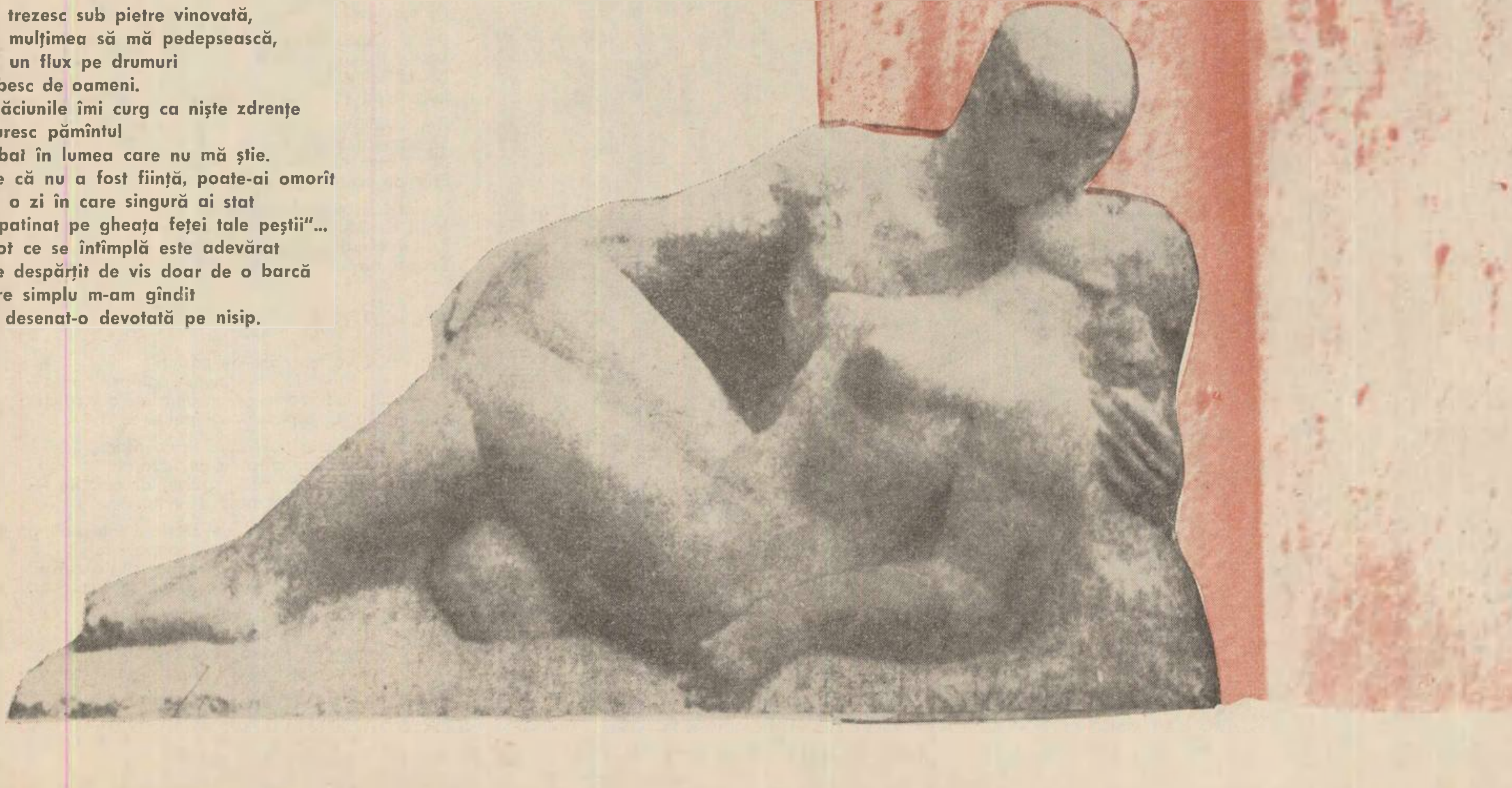
Tata a vîndut vaca,
și nu mai pot veni, fără treabă, pe islaz.
Totuși... unde sînt răscumpărătorii
cu mănunchiuri de salcie,
și unde ești tu ?

Sufletul mi-a fugit
în traista cu bătăile coasei din răchită,
de-am retezat picioarele prepeliței
care se uita-n urmă după pui ?

DAN SMOLEANU

gînd cu nimfă

Șerpuirile cărei poteci te poartă,
Ce gînd se sperie în tine de fugi așa
Mirosind pămînt și muguri încinși ?
În umbra cărui amurg adormi
Firavă ca urma ciutei în zăpada afînată,
Verdele cărei frunze îți cîntă pe buze
Și ce rîu își limpezește apele să te vadă mai bine
Fată neștiută ?
Te-aștept lîngă gardul albastru
Cînd regina orbilor își face rondul de noapte.
Vino numai tu,
Așa cum te știu din nopțile cînd sîngele
Se face pasăre caldă în mine...



DANIEL TURCEA

canon

Seara cînd mergeam / de mînă
Cade o apă-n bănuții / de răcoare
Ca un funcționar
Care ațipește / și-i alunecă capul
din palmă
în palmă
Ca o răbdare
A lumii
Spre
Seara cînd mergem / de mînă
Cade-o apă-n bănuții / de răcoare.

GEORGE TIRNEA

cumpăna apelor

Apele cerului,
apele mării,
apele pămîntului.
Cînd umbrele noastre / s-au îmbrățișat
eram sădiți fiecare / în altă lumină.

CONSTANTIN CĂLIN

cîntec pentru neîntîmplare

Necunoscuto, tu nu poți exista
decît rămînînd paralel de departe.
Neverosimil ne-am întîlni
ca o cădere a nopții pe-o stea,
ca o moarte de moarte.

MIRCEA CONSTANTINESCU

nuntă

Gîndul mi se clatină
De atîta datină...

— Uhu-hu și iarăși hu !
— Am să plec.
— Ci nu te du !
Nu te du, iubito, nu !
— Lumea ta nu mă-ncăpu...
— Uhu-hu, ci nu te du,
Tu măiastra mea de-acu.
— Sînt mireasa nimănui
— Tu la mine să rămîi.
Îți voi da cîmpiile
Ochilor și viile...
— Ești ca alții de pe-aci...
— Nu pleca ! N-ai să revii...
— Ești copilul stelei tale,
Tu n-ai deal și nu ai vale.
Ești doar tu, numai atît
Pîn ce tremuri fără vînt.
Ești al meu acum dar, mîine
Ai să muști din altă pîine...
— Va-nflori, se va ivi
Dulce leagăn de copii...
— Taci, eu zbor, am și zburat
Pe fereastra-matostat...
— Uhu-hu, de ce zbori, fată ?
— Nu-s mireasa ta visată.
— Uhu-hu, uhu-hu,
Nu te du, nu te mai du !
Nu lăsa cucul să moară
Pentru dorul de fecioară !
— Am zburat, rămîi cu bine,
Tu, aleasă-ntunecime,
Pisc de cioturi și necaz
Dintre valuri talaz.
Ci rămîi pe creanga ta
Cuc bătrîn fără de stea !
— Nu zbura, nu mă lăsa !
Dar măiastra nu mai e...
— Unde ești tu, pasăre ?
Timp rotit
Nesocotit ?
Inelar neîncăput
Și fără de început...
Zori, spălați-mi ochii morți
Ochii făr' de sorți !
Soare, -mplîntă sulița
Adu-mi din nou ulița !
Să răsari, lună din pini !
... Da, dar unde-s ochii plini
Și de zori
Și de sori
Și de aștri trecători ?
Uhu-hu și iar uhu,
Unde ești mireasă, tu ?...

AMAVI * AMATUM *

MARIUS ROBESCU

vîntul arzător

Dragostea mea, cine crede
cît loc pe pămînt
ocrotim de rouă cu trupurile noastre?
Prin ramuri de noi înălțate
trece un vînt,
scutură poamele putrede
și zvîntă cenușa icoanelor
atinse de fulger.
Mișcă anotimpurile unul din altul
ca pe imense roți dințate
și hrănește focul cosmic
deasupra mărilor.
Și nu-l putem refuza,
nu e mînă de ciclop să ne apere
nici dacă, sub cerul cîmpiei,
vîntul arzător — cît patru cai —
ne sfîșie unul de altul...

ION NICOLESCU

reflexul de aevea

O, mi se zbuciumă bărbatul. Vino
într-un suflet, o tulburare, o voce;
în zilele cu soț și-n cele fără soț
seva-n arbori să se sufoce.

Vino luni, și marți, și miercuri
și-n restul neprevăzut de zile.
Adu și vorbele cu care vrei să te aperi
și celelalte armate inutile.

Voi sosi-ntotdeauna pe coame de ape,
tot aerul rece-ți va cădea la picioare;
treci peste tîrziu și peste prea devreme
și vino; fluviul e gata să zboare.

Vino cu toate întîmplările zilnice
— să se sufoce-n arbori seva —
cu gleznele, umerii ori numai cu unghiile
sau orice-ar putea să te spună aevea.

MIHAI RADIANU

dezlegare

Nu mă iubi — prea o doresc fierbinte,
Pentru aevea nu-mi strica un vis.
Nu mă iubi, nu stinge lacrimi sfinte,
Nu mă iubi — n-am fost încă ucis.

Nu mă iubi — îți spun nu mă iubi
Și-n gînd mă dau cu capul de pereți;
În brazdă seacă ochii nu-ți sădi,
Nu mă iubi, tu nu ai alte vieți.

Nu mă iubi — eu nu sînt însemnat
Pentru potop sau altă pogorîre.
Nu mă iubi — cînd nu te văd te bat
Și ghearele-mi în carnea-ți lasă dire.

Nu mă iubi, căci te-aș iubi mai mult
Numai speranță-n mine de ai fi.
Nu mă iubi, de vrei să te ascult
La fel ca mine fii — nu mă iubi.

Nu mă iubi — de ce să-ți schimbi ursita
Eu n-am să te răpesc ca în povești.
Nu mă iubi știind că mi-ești iubita;
Nu mă iubi nici chiar de mă iubești.

ILEANA ROMAN

panta rhei

I

Dorm pe-o natură întoarsă-n cuvinte
Învelită cu pietre și frunze
Dorm pe un cer de tine construit
Cu stelele toate în mine ascunse.

II

Nu pot să stau, nu pot să fug
Mi-s caii sîngelui forțați în hamuri
Mi-ai dat ceva de iad și rug
Și sfînt m-ai îmbrăcat în geamuri.

III

Sînt țărmul dinăuntru, ești apa dinafară,
Mă suni și mă disprețuiești în treacăt
Cu peștii tăi, cu valurile cînd
Secunda este cheie și ora este lacăt.

IV

Trebuie să mor de-atîtea ori
Pînă sînt iarbă-n fiecare
Numai tu să-mi porți pămîntul încă
Îngropat în tine în continuare.

ANDREI DESA

tăcerea

Nu ridica stăvilarele timpului,
Ci lasă-mi caravanele
Spre o aceeași Mecca
Pînă voi trece de ea, orb, și te voi cerși.
Nu ridica stăvilarele timpului
Ci veghează-mi mersul cămilelor
Din mereu aceeași iluzie
Pînă le vom urni împreună
Și va fi totul, de la început.

D. CONSTANTINESCU

linii de dialog

O parte le aveam de la-nceput,
născuți așa, și de la alți cadou,
o parte am muncit de le-am făcut
cu o muncă fără de ecou.
Din cîmpurile largi am luat în doi
spice lungi ca niște coarde de răchiți,
topiți de soare, înțepați de ploi,
dar niciodată nu mai fericiți.

Topoare pe măsura vîrstei noastre
am ridicat cu voi în sus de munte.
Păduri lungind pe umbrele lor aspre,
făcîndu-le-n stive mărunte.
Și-i vremea aceasta pe cînd noi trăim,
că stelele vin puțin la pămînt,
din raze le luăm, ne-mbunătățim
cu ele, täindu-le, un jurămînt.

În snop feeric și egal, pe umăr,
ne bat, cu vîrfuri de candide spume,
tu ești o tînără, eu sînt un tînăr
și vreau să fim într-adevăr pe lume.
Ieșită din inimă, mîna se lasă
pe una, sincer cu ea aruncînd,
în piept de orice început de frază,
în spate de orice cuvînt...

VICTORIA DRAGU

după trei zile

După trei zile nu mai înseamnă nimic
Că n-ai să te-ntorci niciodată.
Cerul se-nchide în cercuri mereu mai mici
Ca o apă de ploi devastată.
„Cred că nu vor mai crăpa mugurii..."
Spun și nu cred...
Aveam odată un boț de ied,
Ochii tăi vineți ca strugurii...
Via pe care-o păzeai cîndva
Își țipă în mine aroma.
Toate gîndurile la tine duc
Ca drumurile la Roma...
Mîine-ai să vezi un peisaj cunoscut
Cu zăpezi peste cîmpuri ninse încet.
Știu că n-ai să cobori la Siret,
Au ieșit lupii la drumul mare
Și urlă asurzitor și mut.
Nu mai știu cum te cheamă acum,
Apa curge neagră sub gheață.
Se descompune vechea ta față
Ca o statuie de fum.
„Poate că singura dragoste mare..."
Vorbele astea se-aud și se spun
Fără rușine, fără-ncetare.
„Poate că singurul lucru bun..."
Eu îmi spun numai... poemul cel mare...
Unicul... marele... poate acum...

NADIA DAN

beție nepereche

Mirajul roșu-al soarelui tîrziu
vestea solemn că va muri o zi.
Cu nepăsarea ta nu mă strivi,
Vibrînd, i-aștept amurgul, ca să viu.

Ți-aduc vîltoarea lumilor atît de
contradictorii, tulburi, virtuale.
Visez zdrobirea vastei păci candide,
cruțînd de crețuri roca frunții tale.
Însă acest amar și tare vin
în gura ta e pur și cristalin.
În mine visul se-nconvoaie greu;
doar eu mă-mbăt, doar eu mă-mbăt, doar eu...

VICTORIA TĂNASE

legenda

Între ramuri se legăna un sărut...
Zăpezile adolescente i-au dat puritatea
Și castanul l-a închis în inelele lui.

De atunci în fiece primăvară
Se aprind între ramuri
Sfeșnice fragile de flori albe
Pentru lumina nemuritoarei iubiri
Ascunsă în vîrsta sa inelară.

Era primul sărut al unor umbre
Zidite în umbra ocrotitoare a castanului.



GEORGE ALBOI

caii în lună

La casele rezemate de greierii
aburi ai fetei clocotitoare
pe fundul rîului umblă noaptea bărbații
izbindu-se cu piepturile de maluri
lîngă auzul celor ce așteaptă
poleite de gelozia văduvelor
ce-și scutură trupurile în sălciile plîngătoare.
Caii așteaptă pe mal prăbușiri de teren;
Tulburător pămîntul se repede-n copite,
tropotul se răzbună în pernele fetelor.
Ies afară ele tremurînd de rouă.
E prea surdă noaptea: caii-abia struniți
Vin cu copitele peste sînii în zbor.
Pînă la ziuă, alunecînd sub lună,
ele cad pe iarbă fulgerînd.

VIOREL COSMA

astrală

În noaptea aceasta,
plină de tine
și de cer,
am cules o stea
din imensități
de mister.

Tu unde erai
să te-ncălzești
la jarul ei,
nestinsul ei jar,
îmbătat de iad
și de rai?

VALENTIN TIMOFTE

evelin

Aș vrea să-ți descopăr profilul
Detaliu cu detaliu pînă la început
Cînd nu erai decît întîlnire
Sau mai bine zis umbre de întîlnire și roci.
Aș mai vedea și lunile cum te clădești
Arheologic în paza numelui tău.
Prefă-te în peșteră,
Mîna mea ar dăltui măsurat
Bucăți ca dinspre ziuă
Și-ar scoate în fața ta
Cîte un zeu cunoscut
Cînd nu erai decît viață măruntă de acvariu.
Inventez sîngele tău
Cînd n-am în minte rugul de unde începi
Nici pasărea care și-a lăsat
Jumătate din greutatea corpului
Ca restul să poată zbura
Inventez după tine impresii și pomi
Și cîte un continent
Cînd nu erai decît întîlnire
Sau mai bine zis pămînt
Ce nu era acoperit de scorpioni și meduze.

EUGEN CHIROVICI

și ne vom pierde în tăcere

Și ne vom pierde în tăcere,
ritmînd simetric ceasul gol
cînd cerul tandru, în cădere,
va fulgera din pol în pol.

Voi fi lumină, voi fi negru,
sau poate astru de metal
ascuns într-un surîs integru
pe-al timpului obraz oval.

Iar tu vei fi o stea de pradă
într-o ciudată galaxie,
răpind reflexe de zăpadă
din trupul meu de umbră vie.

MIRON CHIROPOL

isolda

Prin seara argintată m-aș duce ca să bat
în fiecare poartă cu lemnul tremurat
de sunete primare, avare-a unui pom,
sub scoarța lui să intru ca sevele, inform
și lung să cînt acolo încremenit în lemn —
Isolda mea să vină cu ochii după semn,
serafică, subțire ca sticla de pahar,
întoarsă către mine în timpul vechi și rar.
Învinețită gura să-mi fie de suspin —
o, din neantul fraged să nu pot să-mi revin.
Să treacă peste lucruri ce au pălit de-acum,
pe cînd aș vrea iubirea-n vedenie să-i spun
și sufletul de suflet să nu pot să-l dezleg
orbit peste cuvîntul iluminat întreg.

SEBASTIAN REICHMANN

cîntec absolut

Dacă mîncați portocale, ce faceți cu cojile?
dacă dormiți, ce faceți cu tibiile voastre imense?
dacă folosiți ochii: închiși; deschis
dacă iubiți numai, iubiți.

Era o femeie
ce-și merita trupul
și bărbatul își merita numele
amîndoi
în eternitatea lor meritată.

FLORENTIN POPESCU

dor

Lipsa ta — apă, lîngă o alta, sălcie...
Tremurat, ca pietrele pe prunduri,
trec prin ea din amintire vorbe
și se caută-n arini pe scoarțe
ne-ntîlnindu-se, mereu crescind
numele crestate în copilărie...
Invadează ierburile malul.
Urmele de demult au coborît în mîluri
și peste ele nestatornicia nisipului.
Tu la care soroc al despletirii de ape
te întorci din migrații?

◆ constelația lirei ◆

Ceea ce îl deosebește pe un poet de alt poet este structura spiritului său. Sînt structuri poetice paradisiace, structuri voievodale sau luciferice.

Gheorghe Pituț este un poet care crede în cetate, în popoare, obsesia lirică sînt mulțimile, „popoarele se varsă în lumină“, „pe vînt la rădăcina lui aud cum trec popoarele cu larmă ; popoarele curg, se istovesc pe chipul veșnic al pămîntului“.

O astfel de stare a spiritului e de zeu primitiv, feroce și gingaș ca și cum animalele — copii ar crește brusc la dimensiuni uriașe, păstrîndu-și însă starea de copil, de pui desfătat.

Un lucru gingaș, o ființă gingașă dar uriașă este zeul primitiv. El crede cu evlavie în marile legi ale naturii : nașterea, nunta și moartea, se supune lor și le stăpînește.

Poemele lui Gh. Pituț sînt ale unui lucid contemplativ, aș spune un înfricoșat de luciditatea cu care își descoperă nașterea, părinții mușcați de puritate.

Părinții sînt sămînța pe care o mai poartă încă deasupra lui firul de iarbă încolțit, „o smulgere din părinți“ concepută în sus.

Poeziile în general sînt rădăcinoase ca un copac care în loc de coroană are rădăcini și ramurile lui cu frunze și fructe foșnesc în pămînt.

Credința în istorie, în vigoarea acestei mari treceri către mineral este sensul existenței sale, creația.

„Grav cîntăreț prin metropole/încăpățînat / era un podiș transilvan / voința mea poartă / un trup îndesat / pe străzile globului“.

Gh. Pituț are un univers al lui primitiv, original, surprinzător, Desfășurarea lui este spațială, victorioasă pe toate dimensiunile posibile.

„Prin geamul dinspre noaptea casei mele / ascult cum zuruie / cu greutate soarele“.

Volumul său aflat sub tipar la Editura Tineretului va fi un succes al poeziei noastre tinere. Un sunet nou, o poezie dinamică într-o aparență de calm, de fapt acest cadru e al bătrînilor cunoscuți de el, liniștiți în aparență dar clătinați pe dinăuntru de mari veselii, spaime și vedeniile vieții pe care au trăit-o.

O biografie lirică deosebită, un început de viață trăit cu desfătare în pădure și creierii munților care l-au gîndit și l-au dat spre lume.

Calm și zgomotos, brutal și derutant versul lui pare a fi smuls din gîtul unui lup care a jubilat în fața prăzii.

„Voința e învăluită / de-o plasă de instincte, dură“.

Cu patimă pentru poezie, gata să recite și supus să asculte, poetul Gh. Pituț își păstrează cu candoare ardelenească universul său misterios care-l trage înspre marea poezie.

Fascinația poeziei lui stă în greutatea aerului care are în el foșnitoare ființe, a aerului de munte care năpădind în oraș poate să-l și distrugă, să-l deruteze cu mirosul său puternic.

Printre tinerii poeți, Gh. Pituț e un încăpățînat în patima pentru lume, un încrezător în cumințenia mare a pămîntului, el spune „la porțile cetății să punem un bătrîn“, un tal tăcut mocnind pe dinăuntru de dorința cuvintelor.

GABRIELA MELINESCU

GHEORGHE PITUȚ

IEȘIREA

(poem din ciclul „Popoarele“)

casa mea

I

Prin geamul dinspre noaptea casei mele
ascult cum zuruie
cu greutate soarele.
Ciungi și fără poame sînt merii,
scorburi fluieră în inima lor.
Iarba e arsă galben.
Abia dacă trăiește umbra unui gard
unde se-adăpostiră șerpii :
Căldura îi dospește acum
și-i face să duhnească.
Un milion de veri striviră pietrele
cu un ciocan de sunete și foc.
(pe pleoape s-a depus un colb de piatră)
și numai vîntul mai aduce
părelnic boabe umede de aer.
Părinții mei sînt năpădiți de alb,
îi mușcă varul din pereți.
Pe vînt, la rădăcina lui,
aud cum trec popoarele cu larmă.
Cineva desparte umbre prin grădini ;
un om din care sîngele a plecat
își altoiește brațul stîng
pe creanga unui pom
cu două frunze vii. Așteaptă.

II

noaptea

Nu se poate pătrunde acolo
așa cum nu mai poți să urci
în neștirea pîntecului
care te-a coborît printre vii.
Păduri fără naștere.
Nări fără violență cu ape vîscoase.
Dîra unor corăbii care n-au trecut
și-au putrezit în propria lor neființă.
Pești adormiți în lapți
crescuți numai de somnul lor.
Trăiesc ca niște insule bolnave
stele căzute din cerul primei nopți.
În gesturi de veșnică pîndă
stau încremeniți tigrii și leii.
Pe trunchiuri șerpi uriași
atîrnă cu capete duble.
Viața e fără conștiință,
totul se-ntîmplă,
năzuințele mor la rădăcina lor,
orice drum sfîrșește
mai jos de început.
Acolo în noaptea primordială a materiei.



III

lumina

La marginea nopții dinspre lumină
ființe crescute din altă lucrare
nu trăiesc,
nu cugetă,
există.
O ceață din noaptea cea mare
le-nvăluie ochii și firea întreagă.
Trăiește o expansiune
la talpa existenței lor.
Voința e învăluită
de-o plasă de instincte, dură.
Și stau acolo la hotarul nopții,
de mii de ani fără a se ști
aceste ființe zămislite
din alte legi și calendare.
La intervale mari un fulger
pătrunde-adînc în carnea nopții,
atunci se-aud trosnind
tiparele eterne
hotare nevăzute, mări
și ceruri cu avutul lor
se rup din matcă.
Izvoarele se varsă în lumină.

IV

cîntărețul

Grav cîntăreț prin metropole
încăpățînat
ca un podiș transilvan,
voința mea poartă
un trup îndesat
pe străzile globului.
Sînt între mîinile mele
ca lîngă doi paznici
aproape credincioși.
O stea vînătă
își luminează moartea în capul meu
pe traiectorie
de la o margine a nopții pînă la alta.
Cînd cobor din slăvite cetăți
prin satele ierbii
parcă străbat regresiv
dintr-un timp modern
pînă în copilăria pămîntului.
Și aici de veghe
lîngă ochii mei plini
de o milă eternă
văd ca dintr-un turn continental
cum curg cheltuindu-se
pe fața pămîntului
neistovite popoarele.

SIMPLU

Nu erau nicăieri frunze
în martie
numai mugurii
amețeau în lucrarea lor
de-a arăta lumii ceva mai curat.
Și-apoi neiertătorul
pînă nu știu cînd de oțel
șuier al toamnei
chema bătînd limbi de clopot
acele tremurătoare
vieți spre pămînt
cu buzele galbene
șterse de verde
către neobosita putrezire
cînd sufletul
stă cu polii în jos
și toate se aștern
în blestemata uitare
neiertător de simplu.

NEPĂSARE

Nimic nu mă miră mai mult
decît nepăsarea grozavă
dintre mine
și trecătorul acela
care a traversat strada ;
dar eu cel puțin l-am văzut.
Întîrzii în fața unui șir
de castani
pe care-i trag după mine la stopuri.
Poate pentru că e seară acum
obișnuința șerpuiește
bătrîni rezemați către casele lor
care abia așteaptă
să-i încuie sub somn.
Un minut de la ornicul
străzii n-a fost marcat
arătătorul a sărit peste el,
o mașină a scheunat hîrșîit
pe asfalt,
desigur un tînăr s-a prins
cu mîinile
de steaua care a tras
o linie de adunare pe cer
și tu ai lașitatea
să te bucuri că eu
și arătătorul de la ornicul
străzii
am sărit peste minutul
acela neanunțat.

FRICA DE APĂ

Apă mă clatină
cu fiece undă
marea m-atrage
c-o zbatere-afundă.
Frica de apă
straniul sud
sună un clopot
cu dangătul ud.
Taie tu proră
dîra spre țintă
înecul din capăt
n-o să mă mintă.

PUNCTUL

Punctul acela
care-și neagă mișcarea
prin formă,
cel ce emană făr-amintire,
căruntul, trecutul nestins
și tîrziul,
duhul păsărilor de pradă,
torța cîrtițelor
și viermilor neadormiți
sub pămînt,
verdele ierbii fără hotare,
gîlgîitul izvorului de care
se înfricoșează deșertul,
cel înfipt pretutindeni
în coastele morții ;
leșia stelelor topite
curge din pleoapele lui,
lăudați-l, aduceți-i osanale
în larma lumilor ce cad
pentru că n-a ales piatra
și ciotul uscat,
nici cristalul mincinos
prin gunoaie
numai nouă ne-a înlesnit
ca o cinste fuga din moarte
aici pe un cerc de pămînt.
Sîmburul acela de viață
regenerat prin uimire
în fața celor înfăptuite.

NOUA PLEIADĂ

GABRIELA MELINESCU

„ÎNTR-O FĂPTURĂ DE CLOPOT ADÎNCĂ“...

Volumul de debut al Gabrielei Melinescu Ceremonie de iarnă, **apărut acum cincisprezece luni, are două cicluri distincte :**

În primul ciclu, adolescența unei fete sfioase se petrece de o parte și de alta a ferestrei cu discret tremur de perdea. Cînd e singuratică, eroina trece prin stări de mică gelozie, de ciudă sau de fermecătoare incertitudine a vîrstei, privind (secret) cum trec pe drum băieții, tinerii colegi ; roșind, ea nu deosebește încă exact ce ține de camaraderie și ce de începutul dragostei (vezi Vis, Băiatul din vis, Casa părintească, Cenușăreasa, Luna mai, Ambiția unui băiețandru, Scrisoare, Părinții, Jurnal de-o zi etc.) **O anumită superioritate feminină, specifică vîrstei, definește starea, vîrsta însăși („De puștiul ăsta din inima mea / ce zici, regală Luminăția-Ta, Moarte ?“). Cînd e în mijlocul străzii — alături de ei participă la vîltoarea plăcută și stîngace a „puștismelor“, a sfidărilor și furtunilor trecătoare, a gesturilor și ambițiilor pe jumătate copilărești („eu le știu pe toate cu încuviințarea galeșă din gene“).**

Este, în toate aceste poezii, viața „în pauze“ a adolescenței, trimisă mereu în stările de libertate (recreațiile, înserările și după-amiezele de după terminarea lecțiilor, mai ales marea bucurie a vacanțelor), răstimpuri de degajare, tropism și spațiu mirific („Și sfioasă în casă apa nebăută / parcă se ridică se preface-n mare / și nisipul de aur pe pereți îl mută“ — Vacanță).

Al doilea ciclu e însemnat prin intrarea pe Poarta Sărutului **(„Te iubesc, poartă, prin care / toate vîrstele mele — au trecut / cu ale unui om deodată, / și n-a rămas în afara dragostei / nici o vîrstă însingurată“). „Plecările din vîrstă“ sînt simțite prin înregistrarea sfielii reciproce față de foștii colegi, de care e acum despărțită. Există, în sfîrșit, dragostea — această ceremonie : „Femeie nevăzută, nevăzută, / cum ai trecut-naintea mea deodată, / și pe un perete am găsit un chip / uimit și-nsingurat de fată...“ Simțăminte de proaspătă feminitate, pîlpîiri ardente de iubire, un sentiment al contopirii cu pasul hotărît de bărbat (poezia** Ceremonie de iarnă, **din cele mai bune din volum) dar și o mîndrie de om întreg, calm și independent : „Port răspunderea omenească de-a fi fată de om, de mișcări viitoare, / și ideea aceasta pe trup mă cuprinde / mai bine ca hainele de sărbătoare. / E-o necuviință s-arunci / timpul nostru, al tuturor / plăsmuind fragile statui / pentru muzeul tău personal. / Scriu aceste cuvinte gîndind, / cu dragoste-n rînduri“...** (Poem pentru o vîrstă anume).

Intrată fundamental în ființă, dragostea se va răsfrînge discret, dar continuu, egal, fără note tragice sau de exaltare romantică, în întreaga poezie a Gabrielei Melinescu : „Și doar mă bucur și îmi simt în trup / umezi și calde colțurile gurii, / rămasă lumea e-n afara ta / memorială casă a naturii“ (Sărbătorile aerului).

Aceeași diviziune a universului („înăuntru“ și „înafară“), perceptibilă încă din prima vîrstă poetică, a rămas constantă, ca o concepție, și în poezia actuală a Gabrielei Melinescu. Prin adîncire, prin maturizare, izolările și participările adolescentine au devenit căutări ale unicității și, respectiv, multiplicității ființei. „Înăuntru“ înseamnă spațiul intim compus din stări letargice (somnul este „fantoma unui acvatic zeu“) dizolvate într-un dens ether, aproape lichid, prin care visurile, fabulațiile și mesajele lumii exterioare se refractă, dînd imagini de aparență statică, translucide. Sînt viziuni încetinite de un ritm interior, subtile ondulații figurative, transformări în care coexistau începutul și sfîrșitul, stranii colorații date de senzații îndelung resimțite. În fraze abrupte, „faptele“ alunecă încet, se deplasează ca în supraimpresiunile cinematografice, dizolvînd perspectiva și durata, alcătuind un plan dens, o imagine în care mișcarea e o taină. Poeziile acestea (Somn, Somn de vară, Dans, Portrete) **invită la lecturi repetate, pînă la refacerea ansamblului. În genere, există un exces de concizIune, o abstractizare voită a sensibilității, care face uneori versuri greu accesibile. Se ghicesc autobiografii intime, tulburări mute, aproape imperceptibile.**

Privit, acest „înăuntru“ are forma unui acvariu sferic, perfect, închis în materie cristalină în care plutește iluzia unui fund de mare tăcut, greu și insesizabil mișcat, cu geometrii recunoscute și singurătăți trecătoare, care, în orice moment altfel luminate, schimbă ordinea (care ți se pare fixă) și transformă sentimentele în obiecte și culori, oamenii în alte ființe (peștii...) și regnuri, visul în realitate, sau invers. („Doar primejdia e desăvîrșită / are forma cercului perfect / care prin desfășurare se-ntețește / dincolo de alba lui orbită“). Omul rămîne mereu prezent, material, participînd în schimbările ce însuși le provoacă („spinii“, aceste scurte tresăriri ale nervilor).

„Înafară“, efigia omului se alege din flăcări, din văzduhuri, din retragerea apelor. Realitatea, oamenii, gîndurile sînt mereu corectate, prin același procedeu al supraimpresiunilor, într-o dialectică continuă, figurativul reducîndu-se treptat prin transparențe, la cîteva linii esențiale care alcătuiesc un desen abstract dar oricînd, la rîndul său, apt să devină (prin aceeași schimbare a punctului de vedere) o nouă realitate concretă, poetică. O dialectică — continuă — ivește mereu evoluția **: „Și orice loc e o trecere spre altul / O grabă a materiei spre viitor / ... / O, viitorul e brațul veșnic ridicat !...“**

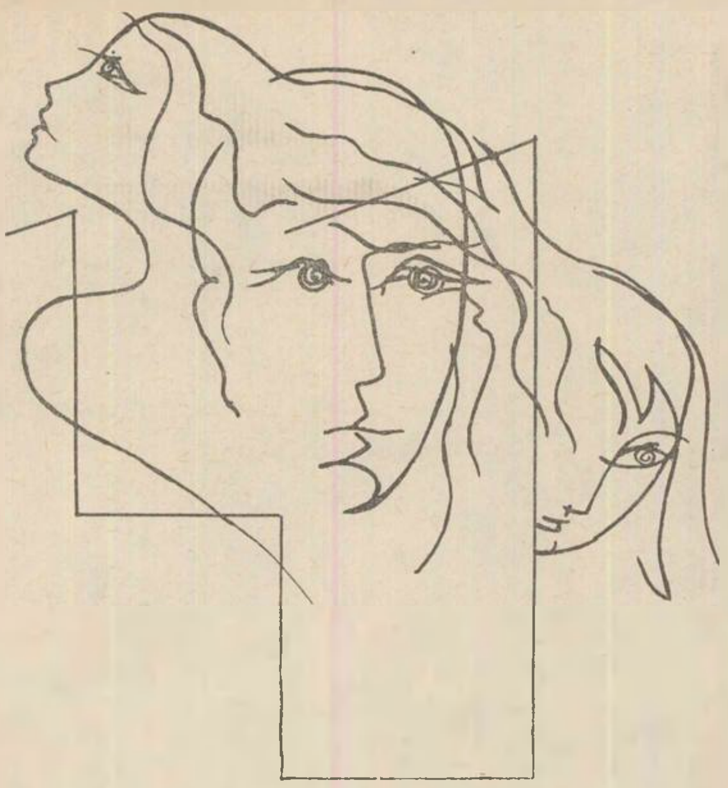
Istoria stărilor fundamentale ale materiei, de la începuturi, prin regăsiri și eliberări, salturi : „Saltă caii tineri. / Prin transparența pielii / văd oasele lor lungi în formare / un peisaj văzut din orice punct altfel / și capetele lor se ating de arborii care nu au nici o stare / botul orbește iarba care n-a crescut / este un spațiu înăuntru și înafară (Țară dinamică). **Această mai nouă parte a poeziei Gabrielei Melinescu era imprevizibilă, nu atît ca tonalitate cît ca procedee poetice. Poeta traversează acum o perioadă de experiment, în care se disting influențe, inocența și atrăgătoarea izbucnire de talent de la începuturi fiind azi excesiv controlată și supusă unor structuri care, involuntar, o limitează.**

Formarea lumii și formarea omului se „face“ deci prin remodelări, absorbții necesare și smulgeri în evoluție: „Copii așteaptă / o pasăre dintr-o dală să apară. / Pentru asta stau o clipă nemișcați / ieșind din trupurile lor afară. / Și pielea tremurînd înghețată... / Unii revin definitiv, se-ntorc / Să-și crească oasele trecute...“ Căci, mereu la capătul acestor metamorfoze“ văd ideile / ca terminațiile unui infinit“.

Lumea acestei poezii a Gabrielei Melinescu nu are alte unelte decît propriile forțe și „materii“ din timp : „Învingătorul își trece / trupul prin brațele sale / liberi bărbații se nasc / din vîrful degetelor goale“ (Călăreț). **Împămîntenirea e eternă, gesturile și proiecțiile lor sînt statuare, ocolind perioadele de ambiguă trecere. Norocul e și el o despicare dintr-o materie grandioasă (zarurile din colții de elefant —** poezia Naștere).

În altă ordine de idei, livrescul apare în poezia Gabrielei Melinescu ca un adjuvant și nu ca o temă în sine. O calmă și tinerească intelectualitate, o desfacere înceată și gîndită a surselor de cultură în interpretări poetice noi caracterizează o altă serie de poezii : Ultima aventură a lui Tom Sawyer, Albastru de Voroneț, Ana-a lui Manole, Nopțile Șeherezadei, Coliba zburătoare, Elena, Niobe, Orfeu.

GELU IONESCU



MIHAI ISTRĂŢESCU

Cireşii îşi scutură florile iarna

Lăsă lucrul la două fix şi se grăbi spre casă. Diseară are teză la chimie, trebuie să cumpere lemnele pe cartelă, şi o mie de alte probleme. Abia se fereşte de trecători. Mai bine zis aceştia se feresc de el. Apar, îl ocolesc şi se pierd.

Cînd a lăsat lucrul, se simţea obosit. Trebuie să cumpere lemnele. N-a nins pînă acum, dar spunea la radio că va fi iarnă grea. S-ar putea să-i cadă electroliza la lucrarea de control. N-o prea ştie. Poate mai colaborează însă cu Ani. Fata asta are păr cînepiu, în cozi groase, buza de jos plină, roşie şi mereu umedă. Dumnezeule !

Acum parcă nu mai e aşa de obosit. Ar putea să meargă pînă la marginea pămîntului. N-ar şti cînd ar ajunge. De fapt fiecare ajunge în fiece moment. Mulţumit de această constatare, ce i se păru subtilă, îşi mută din nou gîndul spre colega de bancă. Ani asta e cam molatică şi te priveşte fără grabă, visătoare.

Încercă să şi-o amintească şi pe cealaltă, pe cea brunetă, dar imaginea ei fuge, se tulbură şi în locul ei se alege iarăşi, ca o tulburare a minţilor, chipul fetei cu buza răsfrîntă.

Astă-vară au fost la Ungureanu cîteva nopţi fantastice. Era o lună şi-o ceaţă albă, clară şi lătrau cîinii prin somn. Rica avea părul negru, strîns în coc şi un sarafan ce părea şi el negru, făcut din uniforma de liceană. Sigur că da, avea părul negru ! De unde să aibă ea cozi cînepii ?

Din dreapta se apropie cineva. Înregistra absolut pasiv gîndul că, dacă nu se da la o parte, se vor ciocni, apoi îi reveni aburos ideea că, în anumite condiţii, gîndurile şi mersul se stimulează reciproc. Rica, fata asta, şi-a torturat pur şi simplu profesoarele cu mintea ei înfiorătoare. Are o minte înfiorătoare ! A citit atîtea, încît totul îi e cunoscut, nu poţi s-o surprinzi nicicînd cu noutăţi şi te priveşte ca un aparat Röntgen. Brrr ! „Ei, drace, se înfurie el, ăştia dau ca chiorii peste tine !" Dar nu făcu nici un efort să evite ciocnirea.

— Pardon !

— Pardon !

Desluşi vag că se află în centru, lîngă Sfatul popular. La librărie stau cîţiva băieţi rezemaţi de bara rotundă a vitrinei, aşteptînd nu se ştie ce la ora asta. În sus, spre piaţă, trec cîteva femei cu plase şi sacoşe, iar, lîngă hala de carne, un şofer se tăvăleşte sub camionul lui lăbărţat. Vru să-şi reia drumul, dar observă că celălalt gură-cască se oprise rămînînd puţin în urmă. Da. Pare să fie o fată. Are bundă de piele cărămizie, croită lejer şi pesemne foarte călduroasă. Ridică privirea şi descoperi ochelarii cu ramă pe jumătate.

— Tu, Rica ? întrebă el încremenit.

— Da, eu. Servus !

Fata îi răspunse cam absentă, cu o neaşteptată tristeţe în glas, ea cea atît de sigură de sine şi de orgolioasă ! Vara trecută hotărîseră data cînd se vor căsători şi ce vor face în următorii 10 ani după nuntă. Mă rog... Ea şi-a expus principiile privind creşterea copiilor şi i-a cerut să nu se amestece, ceea ce el a acceptat cu şiretenie, hotărît fiind ca băiatul să-l crească aşa cum va găsi el de cuviinţă.

— Înveţi acasă pentru examene ? o întrebă, încercînd să lege discuţia.

Ciudat era că nu se sărutaseră niciodată. Nici măcar nu se priveau în faţă.

— Te-am văzut aseară pe centru, îi răspunse Rica fără să asculte întrebarea.

Într-adevăr, îşi aminti el, ea a spus că va veni acasă pe la sfîrşitul lunii acesteia.

— Da ! Eram cu Ani, o colegă de la seral. Îmi pare rău că nu te-am văzut şi eu.

— Nu vreau s-o cunosc, spuse ea. Trecură un colţ de stradă fără să scoată un cuvînt. Rica e mereu răsucită în sine. Privesc amîndoi pătratele desenate ale pavajului. Scrisorile ei au devenit atît de rare, contradictorii. Trebuie să se fi îndrăgostit de cineva de pe acolo. Tocmai atunci s-a ivit Ani, transferată din alt oraş. Ce întîmplare ! Să fii singur în bancă, dar singur, ros de îndoială şi amărăciune şi atunci să apară o fată ca Ani ! A studiat-o pe furiş şi a descoperit din primul moment buza răsfrîntă tulburător, părul cînepiu, cu reflexe de platină şi mirosul ameţitor al trupului ei. Imaginea Ricăi a pălit. Acum descoperi însă uimit că Rica e mult mai frumoasă decît o ştia. Cînd era elevă, avea ceva stîngaci, formele erau greoaie. Vîrsta i-a adus graţie — drace ! — o graţie regală. „De unde am scos eu cuvîntul ăsta ?" Doar sînii, tulburători şi vădit incomozi cîndva, îi poartă acum ghemuiţi sub corset. Păcat !

— Cum merge facultatea ? întrebă el încercînd să reia discuţia.

— Bine, mulţumesc.

Începu să burniţeze şi oamenii de pe stradă se ascunseră sub umbrele. E un cer mohorît. Dacă ar fi ceva mai frig, ar ninge. După buletinul meteorologic ar fi trebuit să ningă de mult. Rica îşi ţine umbreluţa în aceeaşi mînă cu poşeta, fără s-o deschidă. „În cele din urmă, îşi zise el, dacă Rica nu s-ar fi schimbat, dacă ar fi avut încredere în mine sînt sigur că Ani nu m-ar fi cucerit aşa, ca pe-un nătăfleaţă." Trecură pe lîngă nişte case de un baroc trist, parcă mai triste sub cerul coborît spre oraş. Rica deschise o poartă şi îi întinse mîna.

— La revedere !

— La revedere !

Vru să-şi tragă mîna, dar ea i-o reţinu.

— Nu ai nimic să-mi spui ?

— Nu, Rica ! Ce-aş putea să-ţi spun ?

Pe nesimţite, burniţa se transformase în lapoviţă cu fulgi rari şi mari. Apoi fulgii se făcură deşi şi albi, ca într-un decor de teatru sau de crăciun, sau, mai degrabă, ca ninsoarea cireşilor înfloriţi, izbiţi pe neaşteptate de o pală de vînt.

Roata multicoloră a gîndurilor se întoarse la poziţia iniţială. Diseară are teză la chimie, şi pîn-atunci trebuie să cumpere lemnele. Dacă ar fi întîlnit-o pe Rica, aşa ar fi vrut să decurgă discuţia. Să-i zică pur şi simplu : „Nu, Rica, ce-aş putea să-ţi mai spun !". Se abătuse de fapt pe la poarta ei şi acum se gîndeşte că, diseară, dacă le dă electroliza va încerca să tragă cu ochiul la ispita aia de Ani...

DUMITRU DINULESCU

sonata dorului călare

I

A fost odată un dor şi înc-un dor a fost. Din seara cînd s-au întîlnit şi se fugăreau stelele căzătoare pe cer s-au risipit nopţi întregi şi frunzele s-au scuturat.

Dar alaltăieri, cînd umblau ca de obicei prin ierburile înalte, cînd se strecurau şi cînd ajunseseră în luminiş văzură chiar în faţa lor un cal. Era mare şi galben, iar pielea-i lucea în bătaia soarelui ca mierea.

Primul Dor ştia că în dimineaţa aceea caldă...

— Nu, e o dimineaţă rece, îi taie vorba Celălalt.

După ce se apropiară bine de cal cei doi se opriră, apoi se repeziră deodată. Se izbiră şi căzură.

Scuturîndu-se de praf, Celălalt s-a ridicat şi a spus :

— Ar trebui să ne despărţim !

Primul Dor începu să rîdă. Imprejurul lor cîmpul se cutremura şi toate păsările cerului se coborau, se ridicau şi nu se mai puteau opri. Se înfăşura prin iarbă vîntul, o desfăcea, urla, se căznea să iasă. Pleca fără păs prin firele albastre de praf ; se depărta...

— Dar de ce rîzi ? se lăsă deodată moale Celălalt. Şi nici nu mai vreau să mă despart.

Cocori şi grauri, ciori şi cintezoi, sitarii şi potîrnichile se lăsară, se căutară în iarbă, se duseră... Cîntau doar greierii şi fluieratul lor ascuţit se întindea prin aer ; florile mici se zguduiau, îşi tîrau alene petalele o dată cu razele moi ale soarelui.

Primul Dor dacă a văzut şi-a văzut a plecat binişor şi nu s-a mai văzut.

II

Trecea pe o cîmpie verde ca smaraldul un dor aprins şi negru. Dorul Celălalt era.

Cînd se opri şi duse mîna streaşină la ochi respiră din toate puterile. Mirosea a romaniţă şi-a sîngele voinicului, mirosea a sînziană şi a sulfină, a plăvaiţă.

Dorul Celălalt se lăsă pe o parte şi descălecă. Buzele-i erau arse de vînt, de soare, iar sufletul lui era adus din locul de unde se întorcea pentru ultima dată.

Se aplecă, îşi făcu pumnii căuş, dar în apa de dedesubt faţa uscată şi rea a Primului Dor era. În spatele lui, în picioare, primul Dor dintre pomii rari şi aplecaţi venise, cu buzele vinete, cu ochii sfîrtecaţi, palid, înalt. Şi tremura.

Cu o săritură bine aleasă Primul Dor se repezi, încălecă, strînse bine de coamă, dădu pinteni şi se duse. Trecea prin drum şi se scufunda în semănături, şuiera, iar trupu-i şedea ţeapăn pînă abia se mai vedea.

Cînd mai întoarse o dată capul calul se opri. Celălalt se mai vedea, ochii lui străluceau, încremeniseră albaştri, senini, sticloşi.

— E ca o dimineaţă prea tare din munţi cînd se ridică ceaţa, murmură Primul Dor.

Rîul cel firav ţîşnise acum din matcă şi luase tot cîmpul.

Pomii risipiţi abia dacă-şi mai ridicau din apă vîrfurile aplecate.

Se zvîrcoleau lopeţile şi se întorceau ; pirogile erau aproape.

Era singur şi cerul se scufunda ; pirogile erau aproape. Apa îi ajunse la gît, pînă-l strînse şi îl pironi pînă rupse şi împrăştie drumul din faţă. Primul Dor se întoarse.

III

După ce se opri, spuse :

— După cum vezi, eu m-am întors.

Era iar cald. Apele secaseră pînă-ntr-atît că pămîntul crăpase şi se căscaseră în dîmburile pe care erau, gropi lungi.

Ar fi putut aluneca şi se ţineau strîns.

De-abia cînd vîntul se mai lăsă o dată, Dorul Celălalt se smulse. Începu să strige.

— Nu înţeleg ce spui ! urlă şi Primul Dor.

—Am spus că-i prea tîrziu acum ! Am spus că...

Nu se mai putea auzi. Pomii se lăbărţau, se scuturau şi creşteau, coroanele lor totul acopereau şi drumul şi cîmpul.

Se făcu iar linişte, nimic nu se mai auzea, parcă nimic nu mai era.

— Să plec iar ?

— Nu mai pleca, se grăbi Celălalt.

Incet, lucrurile din jur se-ntoarseră, umbra se-ncetini, se sparse şi Primul Dor văzu iar calul proptit puternic şi privindu-i.

— Îl tragem la sorţi ? se încruntă Celălalt.

Dar se ţineau strîns. Unul scoase din buzunar revolverul. Trase piedica şi apăsă. Glonţul se-nfipse adînc, iar calul se-mpletici, îngenunche şi se lăsă pe-o parte.

Celălalt plîngea. Cu faţa întoarsă se rezemă de Primul, vru să-şi ia vînt, să sară pe celălalt mal, să se umple cu aer, să fugă prin fără margini, să fugă singur. Dar se lăsă, se ghemui la pieptul lui, se ridicară amîndoi, soarele plutea şi o porniră strînşi pe cîmpia care-i purta.

SECETA



MIRCEA POPA

În una din verile trecute, student fiind, făceam practică pe un mare şantier de construcţii, în provincie. În prima zi, meşterul mi-a spus pe un ton incolor să trag cu urechea în stînga şi în dreapta pentru a pricepe despre ce-i vorba acolo, apoi să-l anunţ cînd pot fi întrebuinţat. O dată ce mi-a spus asta m-a lăsat singur în baracă unde se găseau toate planurile laminorului căci acolo se construia un laminor.

Eram puţin încurcat, dar aveam încredere în mine, căci am zîmbit, aceasta fiind o probă.

După două zile, în aceeaşi baracă îi spuneam maistrului că ştiu cu ce se ocupă serviciul „PRODUCŢIE" şi alte servicii, că ştiu ce-i o compactare, o turnare de beton.

A ascultat liniştit toate neroziile mele, căci nu erau altceva, apoi a pus mîna pe un creion. Pe perete era o planşă de egalizare a betonului. A trasat pe planşă o linie şi mi-a spus : „Vă rog faceţi secţiunea aceasta". Eu am tăcut, iar el a continuat : „N-aţi făcut desen ?" „Ba da", i-am răspuns. „Atunci e bine", conchise meşterul şi din nou m-a lăsat singur în baracă. Cînd a revenit, lucram la secţiune. Aveam convingerea că-şi bate joc de mine şi eram decepţionat căci eu luam lucrurile în serios. „E gata" ? m-a întrebat. „Nu, nu-i gata", murmurai eu. În baracă a mai intrat un om. „Sandule, i se adresă meşterul, de mîine vei primi dispoziţii de la dînsul" şi mă arătă pe mine. Eram fiert. „Secţiunea aceasta o realizaţi prin compactare de leos", ne spuse meşterul.

A doua zi, dis-de-dimineaţă, eram pe eşafodaj. Şantierul era potolit şi mi se părea că-s un tip foarte important. Un dulgher veni la mine şi-mi spuse : „Maistrul m-a trimis la dumneavoastră". „Bine", i-am răspuns oficial. I-am dat secţiunea. O luă cu teamă, apoi mă întrebă : „Dumneavoastră nu coborîţi în groapă ?". „Cum să nu ? !". Mă gîndeam în fel şi chip cum să-l păcălesc pe dulgher şi pe ceilalţi pentru ca să nu afle că ştiu mai puţine decît ei. Pînă la urmă am reuşit, poate că aş fi avut şi remuşcări pentru asta, dacă Sandu n-ar fi început compactarea şi n-ar fi avut nevoie de compactoare bune, pămînt, maşini, procurarea lor căzînd în sarcina mea. Am început deci să alerg de colo-colo fără prea mult spor, iar în crosurile mele mă întîlneam cu maistrul. El nu mă vedea, chiar dacă eram transpirat şi neştiutor. În şantierul acela imens fiecare avea problemele lui şi nimeni nu-mi explica detaliat de unde pot procura cele trebuincioase compactării. Primeam răspunsuri fugitive de-mi venea să urlu. „Ce dracu, mă credeţi aşa de deştept ?". Dar n-am strigat căci mi-era peste mînă.

Pînă la urmă am găsit de toate.

Acasă am plecat seara tîrziu, cu maşina dispecerului. Era şi meşterul în maşină. Credeam că mă va întreba ceva, că-mi va spune „bravo", că-mi va zîmbi, doar lucrasem 12 ore, dar el nici nu m-a observat : spunea bancuri cu şeful de lot. Nu mă simţeam de loc în largul meu, mai ales pentru că bancurile erau vechi şi nu puteam rîde.

A doua zi la 8 am plecat. Am adormit în maşină

„Am ajuns", îmi spuse cineva zgîlţîindu-mă. Maşina oprise chiar în faţa blocului. Tangaleţii mei deveniseră gri de praf, la fel şi bluza, eram tare prăfuit, dar am călcat legănat şi destul de mîndru. Era multă lume prin faţa blocului ; lume elegantă, veselă, odihnită, dar n-aş fi vrut să fac schimb cu nimeni. Am adormit în seara aceea repede, am adormit cu o mare bucurie în mine, cu o bucurie pe care nu mi-o povestisem prea serios pînă atunci.

Dimineaţa însă aveam să descopăr că am febră şi că îmi apăruseră pe corp nişte umflături suspecte. Eram cumva intoxicat ? Făcînd descoperirea, am aruncat ceaşca de ceai pe fereastră de necaz.

Pe şantier, oamenii, luîndu-mă un fel de şef, mă solicitau în fel şi chip. Să dau un telefon la fabrica de betoane, să completez un bon de cuie, să caut tractorul pentru aprovizionarea cu fier, să... mai ştiu eu ce. Sandu, cum mă prindea, mă anunţa că mai e nevoie de cutare şi cutare lucru. Deci iar alergătură, iar discuţii, iar nedumeriri, întrebări, răspunsuri şi toate astea cu gîndul la furuncul. Pe la cinci, meşterul trimise pe cineva după mine. „Cum merge" ? mă întrebă. „Ştiţi..."

„Deci bine. Ştiţi ceva engleză ?". „Ceva, da. „O.K." De data asta îmi zîmbi. „Mîine, continuă meşterul, va trebui să rezolvăm împreună cu proiectantul român şi cel englez o imperfecţiune de proiectare. M-am gîndit că veţi putea conduce refacerea lucrării. Aici aveţi desenul vechi. Pînă mîine aveţi timp să-l studiaţi." După ce a plecat m-am repezit la planuri. A durat puţin bucuria şi asta pentru că meşterul mă credea un fel de inginer cînd eu nici nu ştiam să citesc un plan, şi cînd chiar dacă-l citeam, nu-mi puteam pretinde să am idei. Cu toate astea nu am renunţat să mă înfurii pe linii, chiar dacă mă durea capul. Furunculele se înmulţiseră. N-am dormit aproape de loc, căci nu voiam să-mi recunosc neputinţa. Am stat acolo pe şantier, în baracă, unde m-am trezit spre dimineaţă cu proiectul lipit de frunte, cu capul greu.

S-a ţinut apoi şedinţa cu englezii şi eu nici minuscula mea engleză n-o puteam etala, căci mă dureau minţile de atîtea raţionamente, şi-mi părea rău, căci Mr. Carty era un gentleman adevărat, iar eu nu puteam să-i arăt mai mult decît o făceam, îmi părea rău că nu aveam idei, deşi pierdusem o noapte întreagă cu proiectul în faţă.

După şedinţa aceea am plecat spre hală, iar meşterul, un bărbat la doi metri, uşor de confundat cu englezii, mă luă de gît şi-mi spuse „O.K.". „O.K.", i-am răspuns eu chinuit, căci pe ceafa mea era un furuncul şi nu-i puteam răspunde altfel. „Atunci la treabă", mă îmbie el fără a-şi lua mîna de pe ceafa mea. Am strîns din măsele, l-am privit cît mai optimist, apoi am alergat într-un subsol. Simţeam nevoia să răsuflu, dar mai ales să-mi văd umflăturile. Erau 5, răspîndite care cum şi mă mîncau de credeam că înnebunesc. În subsol era răcoare şi umed. M-am dezbrăcat repede, aproape rupîndu-mi hainele de pe mine, simţind o poftă irezistibilă de a le pipăi, de a le alinta, de a le spune că la urma urmei şi eu sînt om.

Cum era linişte în subsol aproape le auzeam cum ronţăie din mine şi aş fi leşinat, dar n-am vrut, pentru că nu se cade să leşini cînd eşti vinovat, aş fi încremenit pe verticală, dar nici asta nu se putea căci îmi pierdusem minţile. Nu ştiu cît am stat aşa, cert este că m-am trezit în picioare, gol puşcă în beznă, transportat, fericit. M-am îmbrăcat, am urcat la suprafaţă, unde am dat dispoziţii, am cerut beton, am rîs cu muncitorii şi nu-mi mai părea rău că nu pot face mai bine ceea ce fac, căci ştiam că sănătos aş fi fost mai operativ, mai precis, mai important, ba chiar măreţ.

Seara, pe la opt, am plecat acasă dar n-am stat jos, căci nu puteam deranja lipitorile pe care le pusesem pe mine (aşa mă învăţase mama), acestea se încălziseră, transpiraseră de atîta muncă. Meşterul m-a invitat să iau loc, iar eu am minţit ceva şi am roşit, aşa că nu s-a mai văzut paloarea stranie a feţei mele, căci nu mai aveam sînge şi pentru obraz, tot sîngele meu se prefăcea în răutate, poate că eu în întregime eram o răutate care urma să se scurgă prin lipitori.

Într-o zi însă, într-o zi fără adjectiv, pe eşafodaj fiind, m-am sprijinit de balustradă pentru a nu mă prăvăli. În ziua aceea au plesnit răutăţile. Pe lîngă mine treceau oameni, sub mine şi deasupra mea erau oameni. Unii se uitau din cînd în cînd la mine, nerăbdători să plec, să nu mă uit la ei cum lucrează. Nici eu nu-s în largul meu cînd cineva se uită în strachinile mele. Aş fi vrut să plec, dar ştiam că dacă voi lăsa balustrada din mînă nu va fi bine. „Cum dracu nu vedeţi că-s bolnav", le-am spus în gînd şi le-aş mai fi spus eu vreo două dar explodă alt furuncul şi altul pînă ce de atîtea explozii cu frisoane, încheieturile scîrţîiră ingrozitor. Ştiam că după cincizeci de metri o voi lua la stînga, apoi la dreapta... Lumea începu să se mişte şi mai repede pînă ce totul deveni o culoare alburie, apoi tot mai întunecoasă. Atunci l-am auzit pe meşter spunînd că ne trebuie secţiunea H-H care nu se găsea decît la Cabinetul tehnic, aflat undeva dincolo de hală. M-am întors apoi şi am început să alerg căci mi-era teamă că mă va ajunge din urmă şi eu n-o să-i pot răspunde la întrebări căci eu nu puteam judeca, nu mai vedeam, totul pentru mine era o bănuială, o presupunere şi mai alergam pentru că începuse să mă enerveze propriul meu trup. Eram însă sigur că totul avea să fie bine, că peste întîmplarea aceea cu umflături şi bube o să vină alta, fără bube, dat tot o întîmplare, căci n-ar fi frumos altfel. Şi am alergat pe lîngă maşini, pe lîngă oameni, prin hală, prin soare, parcă cu picioarele pe un perete vertical sau pe un tavan cu josul în sus. Gemeam, cîntam, zîmbeam, căci nimeni n-avea voie să-mi ştie suferinţa mea, de fapt nu era o suferinţă, era o întîmplare, o întîmplare care ar fi putut fi foarte bine o întîmplare fericită, cu care nu m-aş fi fălit, căci nu mă fălesc cu ceea ce nu-i al meu. Din cauza asta zîmbeam şi alergam fără să simt oboseala. Cabinetul tehnic era la marginea şantierului, la marginea lanului de grîu pe care îl secerau mecanizatorii, dar nu m-am oprit la cabinet, am intrat în cîmpie, care va mai fi puţin timp cîmpie, căci combinatul îi va lua o parte din hectare. Am trecut viitorul combinat ocolind viitoarea oţelărie şi cocserie, căci nu-mi place să calc pămînturile absolut ocupate de cineva, iar cînd am scăpat de toate ce vor fi acolo, am început să mă dezbrac. Şi după ce am rămas gol loveam cu pumnii în umflături şi pocneau umflăturile şi mă durea, mă amuza, mă sfîrşeam sub arşiţa lui cuptor. Nu era nimeni aproape, nu mă bănuia nimeni bolnav şi neputincios. Eram fericit că mai pot alerga, a nu alerga ar fi însemnat să mă trezesc dintr-o beţie care-mi făcea bine şi am alergat, poate am făcut ocolul pămîntului, nu mai ţin minte, în orice caz nici o clipă nu mi-a trecut prin cap gîndul să renunţ a mă întoarce la treabă. Apoi m-am aruncat într-un lan de grîu şi mi-am zis că o să zac acolo pînă o să mă fac sănătos, fără să mă ştie nimeni.

desene de VALENTINA BOŞTINA

E SE...

E se i rami battono ai vetri
E fremono i pioppi,
È perch'io t'abbia nel pensiero
E lentamente t'avvicini.

E se le stelle brillano sul lago,
Le sue profondità illuminando,
È perché io calmi il dolore
Rasserenandomi il pensiero.

E se le fitte nubi vanno
Ed esce nella luce la luna
È perch'io mi ricordi
In eterno di te.

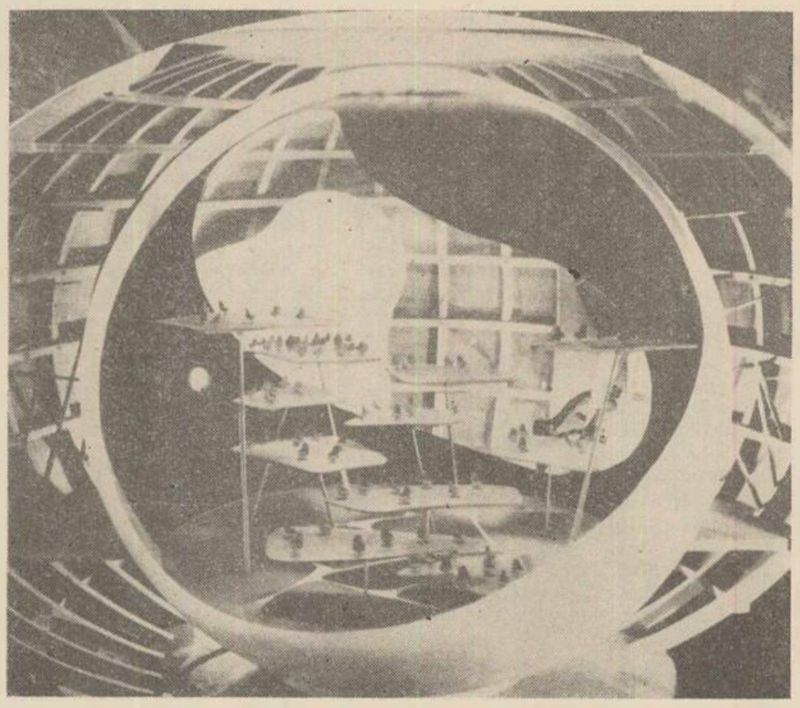
eminescu în italia

Un cronicar al vremii scria prin 1939 în „Convorbiri literare" că „renumele lui M. Eminescu deştepta ecouri peste hotare cam în acelaşi ritm, destul de lent, în care începeam să-l cunoaştem noi". Fireşte, o observaţie reală dar numai parţial explicată. Un poet nu-şi etalează aptitudinile ca un orator printr-un discurs alambicat de parlament. Poetul îşi cucereşte eternitatea prin talentul său, dar şi prin mijloacele şi forţele intelectuale prin care opera sa este preluată şi interpretată de către contemporani şi urmaşi. La vremea lui Eminescu, tiparul era lipsit de generozitate aşa că versurile poetului treceau graniţele fragmentat, deseori numai prin intermediul unor publicaţii sporadice. Prima consemnare a lui Eminescu într-o publicaţie italiană aparţine lui Angelo De GUBERNATIS care îl cuprinde în dicţionarul său biografic „DICTIONNAIRE INTERNATIONAL DES ECRIVAINS DU JOURFLORENCE 1888). Cunoscutul filoromân dă cîteva informaţii asupra vieţii poetului, care se afla convalescent la Iaşi, conchizînd cu laude adresate lui Maiorescu pentru o nouă ediţie Eminescu. Dar din cîte cunoaştem, primul traducător italian din Eminescu este Marco Antonio Canini. Volumele lui Canini, în care sînt incluse trei poezii ale lui Eminescu, poartă titlul „Il libro dell' amore". Antologia lui Canini cuprindea o seamă de versuri amoroase, traduse din 150 de limbi care, cum zicea el, „mîngîia apusul său cu viziunile aurorii". Volumele II şi III din antologie tipărite la Veneţia în 1887 şi, respectiv, 1888 cuprindeau sonetul al doilea şi al treilea ale lui Eminescu, iar volumul IV, intitulat, „Morte dell' amante, del coniuge, ricordi" (Veneţia 1890), poezia „Dorinţa". Trecînd peste decenii, timp în care prezenţa liricii eminesciene în tiparniţele italiene devine din ce în ce mai activă prin nume ca : Pier Emilio Bosi, Ramino Ortiz, E. Perito, F. Politi, Rosa Del Conte şi alţii, ne vom opri la Mario Ruffini, al cărui volum de versuri „Poesie d'Amore", apărut la Torino în 1964, a fost recent premiat de academia noastră. Prof. Mario Ruffini, la vestea premierii sale, spunea plin de emoţie : „Academia Republicii Socialiste România m-a onorat cu bunăvoinţa sa, apreciind traducerea poeziilor de dragoste ale lui Eminescu şi acordîndu-mi premiul care poartă numele marelui poet român. Este o onoare căreia nu-i pot răspunde decît continuînd activitatea mea atîta vreme cît viaţa mi-o va permite". Mario Ruffini, profesor la Universitatea din Torino, se ocupă continuu de aproape 40 de ani de literatura română. Între 1930-1931 este lector la Universitasitatea din Cluj. Participă activ la cursurile organizate de Nicolae Iorga la Vălenii de Munte, unde predă limba italiană, ţine conferinţe în numeroase oraşe ale lumii printre care Barcelona, Salamanca, Palma de Mallorca, Istanbul, Madrid, Poitiers etc... Fire poetică, excelent cunoscător al limbii noastre, cu remarcabile calităţi de versificator şi cercetător, Ruffini scrie încă din 1930 o serie de articole, unele dintre ele publicate în broşuri privind limba şi cultura românească, cărţi şi studii sau traduceri de mare amploare. Printre cele mai importante sînt „Arta lui Tudor Arghezi", „Studiu asupra lui Vasile Alecsandri", „Alecsandri şi Veneţia", „Coşbuc şi Italia", „Antologia română a secolelor XVI-XVII", „Poziţia limbii române în sistemul lingvistic romanic", o antologie de texte vechi româneşti pentru secţiile de filologie de pe lîngă universităţile italiene ş.a. Volumul recent premiat, „Poesie d'Amore", este o ediţie bilingvă de 230 pagini. Pe fondul cronologic biografic, Ruffini explică geneza poeziei eminesciene, profundul său caracter popular, principalele momente din evoluţia creaţiei sale cu referiri subtile la estetica operei, la realizarea practică a gîndirii şi simţirii poetice, la structura versului, ritmului şi rimei. Că Mario Ruffini este un cercetător profund o dovedeşte şi ampla sa bibliografie citată în studiul la care ne referim, care cuprinde o întreagă suită de nume şi opere de prestigiu. Poezia de dragoste a lui Eminescu constituie punctul extremis de fascinare a profesorului italian. Poezia, îndeosebi cea de dragoste a marilor creatori aparţine aproape în exclusivitate limbii în care ea a fost scrisă. În asemenea cazuri, perfecţiunile aproape se exclud, tocmai pentru că dificultăţile de traducere sînt infinite. Profesorul italian Giulio Bertoni spunea : „Este un suflet în limba fiecăruia. Şi acest suflet e ceea ce numim limbaj, un fluid misterios prin care expresia primeşte un accent, un timbru, o tonalitate, o muzică, o culoare diversă de la om la om. „Limbajul poate face din limbă un cînt".

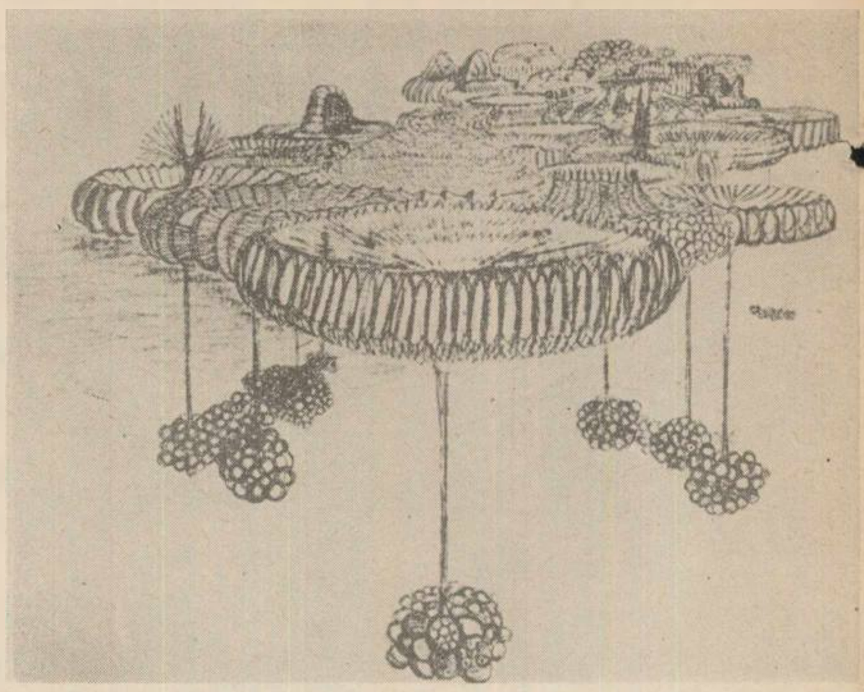
Traducerile lui Mario Ruffini din poezia de dragoste a lui Eminescu sînt sugestive, încadrate în liniile modelului, redîndu-ne un Eminescu autentic. Ruffini a reuşit să preia elasticitatea poetului, care îi îngăduie să transpună în italiană, cu destulă fidelitate, ideile, imaginile şi muzicalitatea originalului. Culegerea lui Mario Ruffini constituie fără îndoială un omagiu adus marelui poet român.

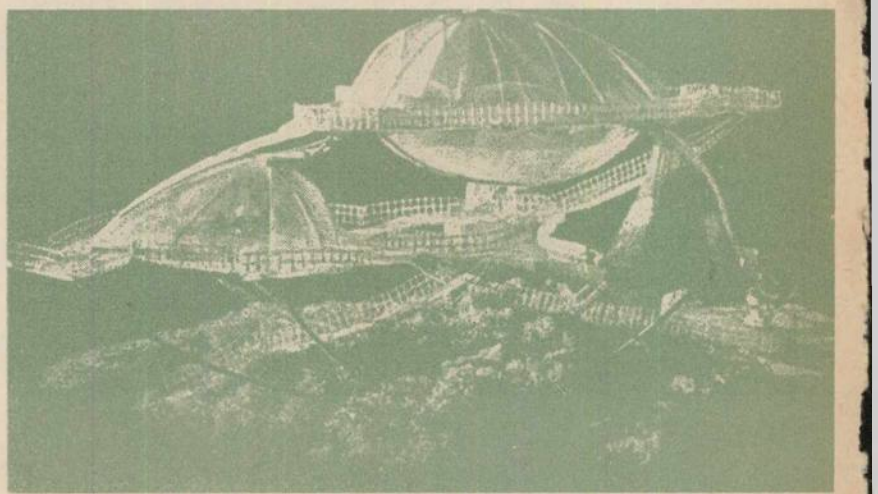
VIRGIL OLTEANU

ARHITECTURA UTOPICA



▲ Teatrul mişcării totale imaginat de Jacques Poilieri.





▼ Pavilion de familie suspendat pe arcuri de oţel (Bernard Reder).

▲ Oraş plutitor în material plastic (Wiliam Katavolos).

***

Utopiile sînt de două feluri : acelea care rămîn utopii şi acelea care se realizează. Într-o secţiune relativă de timp ele coexistă şi nasc uluitoare metamorfoze ale inteligenţei practice. Există şi utopii care se perimează înainte de a fi realizate dar rămîn veşnici motori ai aventurii spirituale la care omenirea participă. Secolul nostru girează giganţi, răstălmăceşte mituri, atinge şi depăşeşte idealuri. Ceea ce visau Le Corbusier şi Niemeyer s-a realizat şi alţi entuziaşti prefigurează astăzi bătrînei Terra chipuri noi, misterioase şi incredibile încă la dimensiunea lilipută a machetei, făcînd să se nască asemeni galaxiilor, imense structuri spaţiale ce se vor numi cîndva oraşele viitorului.

UNDE VOM TRĂI MÎINE? În apă, în aer, pe alte planete, cum vom circula, cum vom gîndi şi mai ales cum vom trăi, încearcă să răspundă Michel Ragon în cartea sa. Arhitectura nouă a intrigat, a uimit, a declanşat semne de protest din partea conservatorilor, dar a sfîrşit prin a exista. Michel Ragon se amuză să descopere momentul în care a dispărut unghiul drept în arhitectură şi a apărut, susţinută de puternice fibroane de oţel, eleganta curbură a siluetelor de beton asemănătoare unor sculpturi ale cerului. Momentul în care inginerul şi arhitectul se contopesc într-o singură fiinţă transformînd paralel vocaţia arhitectului în aceea de sculptor şi pictor. Noţiunea nouă de „arhitectură-sculptură" instaura în lumea modernă tendinţa de sinteză a artelor şi apelurile lansate de aceşti pionieri ai arhitecturii viitorului înseamnă şi primele realizări : Gaudi, Le Corbusier, Gropius au înălţat primele case-sculpturi. Curînd, prin vocea redactorului şef al revistei „Architecture d'aujourd'hui" se naşte ideea urbanismului spaţial, adică coordonarea întregului teritoriu după aceleaşi principii ale sculpturii : „Imaginaţi-vă nu un singur turn Eiffel ci zece, douăzeci sau mai multe ridicîndu-se ca o imensă pădure mecanică, legate între ele prin poduri, străzi, platforme. În interiorul acestei imense pînze de păianjen „tridimensională" se etajează locuinţele, şcolile, teatrele, magazinele,..." spune Alexandre Persitz. Urbanismul în volum nu mai este un vis, ci o necesitate, conclude Michel Ragon.

O întreagă mutaţie a centrului de interes vizual determină la rîndul ei sculptura să-şi schimbe funcţia şi înfăţişarea. Dacă sculpturile lui Arp, Moore, Brâncuşi au indicat „forma" noii arhitecturi, arhitectura, modifică înfăţişarea sculpturii transformînd-o în „sculptură-arhitectură". Alte realizări : André Bloc, Galioli, Yonel Schein. Sculptura conţine de data aceasta în interiorul ei întreaga clădire sau o mimează numai, este destinată să îndeplinească două funcţiuni : de sculptură şi de arhitectură. Urbanismul spaţial este, după Michel Ragon, poarta de legătură cu arhitectura viitorului, chiar dacă realizările actuale sînt încă în minoritate faţă de vechea alcătuire citadină. Era spaţială trebuie să corespundă unei arhitecturi spaţiale, în care „expresia arhitectonică să încorporeze liniştea şi transparenţa cerului". Masei compacte a betonului ce modela suprafaţa monumentelor de arhitectură devenite deja clasice, ale lui Le Corbusier şi Niemeyer, Eduard Alberti îi opune structura metalică, uşoară, aeriană, corespunzînd principiului pitagoreic pur. Este posibil ca punctul de plecare al noii organizări — bazată pe calcul matematic — să fi fost Atomiumul (structura nucleului atomic) expus la Bruxelles în 1958.

O întreagă „utopie în mers" se declanşează : Yona Friedman expune o teorie a „oraşelor-poduri" şi a arhitecturii mobile, aptă să concentreze zona locuibilă deasupra terenurilor agrare şi a spaţiilor de circulaţie, constituind în embrion ideea „continentelor artificiale". Tot pe principiul arhitecturii mobile se situează Paul Mayamont, autorul proiectului unui oraş plutitor şi al unor viitoare locuinţe lunare care se pot plasa pe orbită. Studiile sale efectuate la Tokio l-au condus la soluţia de a extinde oraşul pe mare. Arhitecţii japonezi visaseră şi ei să construiască soluri artificiale în jurul capitalei (Kurocawa). Universitatea din Arizona a subvenţionat proiectul unui arhitect italian Paolo Solieri : Mesa-City — cel mai grandios oraş ideal. Oraşul urma să aibă o lungime de 35 kilometri şi o lăţime de 10, cu 2 milioane de locuitori. Morfologia structurilor sale este studiată pentru a capta şi utiliza energia cosmică, radiaţiile solare, apa, vînturile etc. „climatizînd" întreaga suprafaţă locuibilă. Sculptorul argentinean Kosice are un proiect de arhitectură hidraulică şi mai fantastic : case suspendate în aer prin puterea energetică a apei. Cît despre locuinţa subterană, arhitectul de origină ucraineană Edouard Utudjiam şi-a făcut din asta un adevărat postulat, urmînd să modifice total subsolul Parisului.

Cercetările de arhitectură mobilă se intensifică după ultimul congres internaţional de arhitectură care a marcat sfîrşitul avangardei (1956). Arhitectura făcută să dăinuie mai mult decît viaţa omului îl împiedică pe acesta să-şi realizeze propriile descoperiri. Nu s-au văzut în America aerodroame care pe parcursul construcţiei lor deveneau inutilizabile pentru ultimele tipuri de avioane ? Asistăm la o metamorfoză continuă a societăţii, căreia arhitectura trebuie să i se adapteze. Ideea lui Valéry despre sfîrşitul lumii finite trebuie prelungită : începe vîrsta structurilor în mişcare. Va trebui ca omul să se obişnuiască să găsească satisfacţii şi bucurii într-o lume în perpetuă devenire. Această nouă concepţie în arhitectură se situează în zone de proiect foarte utopic azi. Ea prevede schimbarea totală a înfăţişării globului. Structuri colective vor deplasa casele, casele se vor mişca împreună cu oamenii, oraşele vor fi şi ele transportabile. Întregul glob va fi climatizat cu ajutorul unor învelişuri sferice construite pe principiul grilei spaţiale din materiale plastice. Acestuia i se adaugă climatul sonor artificial. Lipsa zgomotelor poate crea psihoze tot aşa de grave ca şi vacarmul. Se va putea reconstitui „materia sonoră" a nopţii pentru ca muncitorii care lucrează noaptea să se poată odihni ziua. Se va putea reconstitui pentru un oraş întreg zgomotul naturii, vîntul şi ploaia pe frunze, clipocitul apei, cîntecul păsărilor etc... Arhitecţii germani utopişti de după primul război îşi doreau cu fanatism o arhitectură de sticlă.

„Oraşul de azi este un deşert de pietre care trebuie să dispară" — scria Bruno Taut în 1920. Arhitectura de sticlă va suprima duritatea din inima europenilor şi o va înlocui cu seninătatea. O întreagă literatură a fascinaţiei produsă de transparenţă a inoculat arhitecţilor ideea imaterialităţii. Un fel de arhitectură imaterială a fost realizată de Werner Ruhnau şi Yves Klein cu ajutorul „învelişului de aer" Mişcarea totală se aplică nu numai în arhitectură ci şi în celelalte arte. Jacques Polieri experimentează un teatru al mişcării totale. În acest teatru de formă sferică, spectatorii vor coborî printr-o scară interioară şi se vor instala în nacele de diferite dimensiuni animate de o dublă mişcare : circulară şi de jos în sus. Spectacolul, constituit din jocul actorilor, proiecţii, difuziuni sonore se desfăşoară simultan pe tot cuprinsul sferei şi variază în funcţie de unghiul de vedere al spectatorului care se simte integrat în acţiunea scenică. Întreaga desfăşurare a artelor va fi cuprinsă în zona aceleiaşi distribuţii metamorfice. Sculpturi hidraulice, spectacole cosmogonice, balete aeriene, jocuri de lumini şi culoare, prefigurate deja în plastică de arta vizuală, de mobilele lui Calder, spectacolul total al lui Schoeffer.

Arta viitorului în embrion coexistă cu arta prezentului. Limita-timp, anarhică sinteză de valori, va conduce omenirea spre realizările sperate sau va înscrie în istorie capitolul acelor utopii seducătoare, reconfortante şi utile prin însăşi existenţa lor. Bariere între prezent şi viitor nu există. Ne înşeală aparent încetăţenita ordine eternă a lucrurilor. Migraţiile spirituale fac înconjurul lumii şi numai acest spectacol impresionant al energiei inventive califică omul drept un incorigibil visător.

ILEANA BRATU

Un dramaturg englez claustrofil : HAROLD PINTER

În noua dramaturgie engleză opusul lui Osborne şi în acelaşi timp o figură egală cu a lui prin interesul stîrnit şi puterea de fascinaţie, nu poate fi decît Harold Pinter, care, deşi foarte influenţat de Beckett şi de Eugen Ionescu, a reuşit să creeze un gen nou şi, ceea ce e mai greu, un teatru „problematic" deosebit de cel european. El a inventat comedia de ameninţare (The comedy of menace), folosind atmosfera sinistră, abordînd totodată problema comunicării, problema identităţii, ideea de justiţie, cea de culpabilitate, etc.

Pinter, născut în East End în 1930, a fost actor pînă în 1957, an în care a început să scrie. Prima lui piesă, avînd un singur act, se numeşte Camera (The Room). Acţiunea se petrece într-o cameră locuită de un cuplu : domnul Hudd, şofer de camion, cu nevasta lui. La ridicarea cortinei domnul Hudd tocmai se pregăteşte de plecare. Apare proprietarul care rosteşte un monolog apoi pleacă împreună cu domnul Hudd. Femeia rămîne singură. Intră în scenă un alt cuplu, soţii Sands, care caută o cameră de închiriat. După plecarea lor revine proprietarul, spunînd doamnei Hudd că locatarul de la subsol doreşte s-o vadă. Locatarul de la subsol este un negru orb, care pare s-o cunoască pe doamna Hudd şi care îi cere acesteia să plece cu el ; revine domnul Hudd care spre uimirea spectatorului îl bate sălbatic pe negru, apoi doamna Hudd orbeşte şi cortina cade.

„The Birthday Party" (Ziua naşterii) se petrece într-o altă odaie, într-un hotel de pe malul mării, în care un individ, blînd şi apatic, Stanley, se lasă îngrijit cu o maternă solicitudine de proprietăreasa Meg. Sosesc Mc Cann şi Goldberg, care par să fie nişte sicari şi care îl supun pe Stanley unui violent interogatoriu, din care însă publicul nu află nimic despre presupusa culpă a lui Stanley. La sfîrşitul actului al doilea, Stanley, istovit de întrebările lor, are o criză de nervi. În actul al treilea el apare
şi pantalon reiat şi se lasă dus d
fără să protesteze, spre automob
care îl va purta, probabil, spre lo
Prin sentimentul de culpabilitate
ca şi prin ideea de justiţie inexor
cesul lui Kafka este evidentă şi
mună, un fel de ameninţare nede
În „The Dumb Waiter" (Chelneru
teaptă într-un subsol ora potriv
acţiuni. Subsolul a aparţinut unu
ascensorul („chelnerul mut") prin
zile spre bucătărie. În mod ciud
neze, transmiţînd celor doi come
nu mai există. După o clipă de st
să trimită sus toate proviziile l
Ben, primeşte tot prin chelneru
neaşteptat, de a-l ucide pe celă
Aceste comedii ale ameninţării s
gură cameră, şi personajele se t
dinafară. Ele se socotesc probabil
tinului, căci în situaţiile neobişn
acţionează cu o obedienţă remar
puţin şi în general părînd inconşt
situaţii. Ele au, mai degrabă, o
şi s-au obişnuit cu starea de
te personaje nu întreţin decît
S-a încercat o interpretare freudi
în care cineva se teme şi aştea
simboliza matricea. Obsesia şi in
sînt exploatate în piesa în trei
(Îngrijitorul). Iniţialele numelor
Davies, formează cuvîntul „mad" (

jacques prévert

toamna

Un cal se prăbuşeşte pe-o alee
Frunzele cad pe el
Iubirea noastră tremură
Şi soarele la fel.

cîntec

În noaptea de iarnă
galopeaz-un om mare alb
galopeaz-un om mare alb

E un om de zăpadă
c-o pipă de lemn
un mare om de zăpadă
urmărit de ger

Ajunge în sat
ajunge în sat
şi văzînd lumină
iată-l liniştit

Într-o căsuţă mică
fără să bată intră
Într-o căsuţă mică
fără să bată intră

şi ca să se-ncălzească
şi ca să se-ncălzească
se-aşează pe cuptoru-aprins
şi de-odată dispare

lăsîndu-şi numai pipa
într-o baltă de apă
lăsîndu-şi numai pipa
şi pălăria spartă

alicante

O portocală pe masă
Rochia ta pe podea
Şi tu pe perna mea
Dar dulce-al prezentului
Răcoarea nopţii grele.
Lumina vieţii mele.

Trad. de **DENISE NEGOESCU**





REVOLTA manifestare a umanismului camusian

De la Heidegger şi Kierkegaard pînă la J. P. Sartre şi Albert Camus, aceleaşi probleme ale filozofiei existenţialiste capătă rezolvări deosebite. Cînd e vorba de creaţie artistică, lucrurile se complică şi mai tare. Viaţa şi oamenii, cadrul şi personajele literaturii nu pot intruchipa teorii şi idei pure, au complicaţiile şi meandrele a tot ce e viu. Undeva, Sartre scria: „Viaţa începe în cealaltă parte a disperării". Ideea se înrudeşte cu cele exprimate de Camus, ca o concluzie a filozofiei absurdului. Practic, această filozofie îşi are izvorul în nedreptatea societăţii capitaliste, în ororile războiului nazist. Concluziile sînt însă generalizate şi proiectate asupra întregului univers. La Camus sentimentul dominant este al tragicului. Condiţia tragică a omului e gîndită nu în planul social-istoric. E vorba de o condiţie metafizic tragică. Esenţa omului este identificată cu cea a umanităţii şi pusă sub semnul absurdului. Simbolul acestei lumi absurde se dezvăluie în eseul **Mitul lui Sysiphe**: mitul omului condamnat să urce în vîrful muntelui stînca ce se va rostogoli necontenit înapoi din cauza propriei sale greutăţi. Eforturile omului sînt fără de speranţă. Şi luînd cunoştinţă de aceasta Sysiphe se ridică deasupra forţei care îl zdrobeşte. „Sysiphe inseamnă fidelitatea supremă care neagă zeii şi ridică stînci, spune Camus. El socoteşte că totul e bine. Acest univers, de acum înainte fără stăpîn, nu-i va părea nici steril, nici futil. Lupta către culmi e de ajuns ca să umple o inimă de om". Măreţia sa e fundată pe luptă, din care extrage singura fericire accesibilă omului. Există în filozofia comusiană un divorţ de neevitat între om şi societate şi, pe de altă parte, concilierea între mărginirea omului şi univers e imposibilă. Singura ieşire ar fi sinuciderea, conchide Camus, dar o înlătură ca soluţie. Individul trebuie să înfrunte absurdul, să primească tragicul, viaţa fiind un bun care se cuvine oricum păstrat. Şi astfel Mitul lui Sysiphe devine nu numai efortul de a teoretiza gîndirea autorului, dar şi de a fonda o etică a vieţii. „Trebuie să ni-l imaginăm pe Sysiphe fericit", spune Camus, finalizînd umanist metafizica şi morala absurdului.

Omul absurd e atunci nu un spirit absurd, acel care gîndeşte fals, ci, dimpotrivă, individul care a recunoscut absurditatea şi pornind pe calea lui îşi construieşte o morală a absurdului. El îşi acceptă condiţia, fericirea fiindu-i însăşi implinirea sarcinilor lui omeneşti. „Aş spune că lumea e absurdă şi aş merge mai departe, spune Camus: lumea în ea însăşi nu e raţională, e tot ce se poate spune. Dar ceea ce e absurd, e confruntarea acestui iraţional şi a acestei dorinţe pierdute de claritate al cărei apel răsună în străfundul omului. Absurdul depinde tot atît de om cît şi de lume". Intenţia întregii creaţii camusiene e de a construi un umanism plantat pe absurd. „Corpul, tandreţea, acţiunea, nobleţea umană îşi reiau locul lor în această lume insensibilă. Omul va găsi în sfîrşit vinul absurdului şi pîinea indiferenţei din care îşi va nutri măreţia".

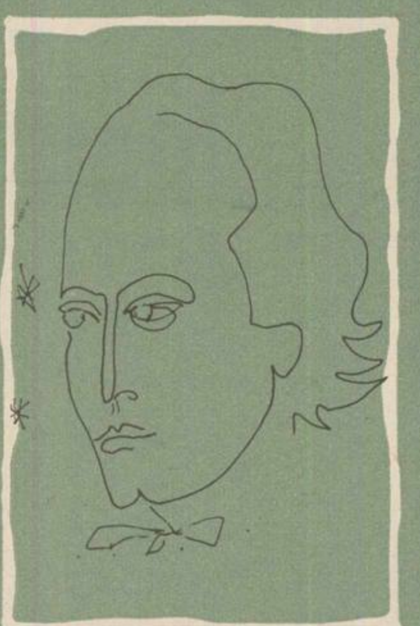
Aparenţele guvernează lumea şi generează neincetat drame, consideră el. Nu există neînţelegeri în univers ci absurd. Meursault, eroul povestirii „L'etranger", sfîrşeşte prin a făptui o crimă. Ucide un om pe care îl urmărea o cunoştinţă a sa. Nu era nici o legătură cu conflictul lor. Crima nepremeditată, întîmplătoare, pusă de erou pe seama căldurii insuportabile a soarelui este imputată de Camus nu nebuniei, nici eclipsei de conştiinţă, ci absurdului universal. Gestul acesta nu poate şi nu trebuie înţeles. El n-are finalitate pentru autorul lui, e gratuit şi fără sens. În închisoare, refuzînd serviciile preotului, Meursault strigă că nu există dumnezeu în această existenţă terestră absurdă, al cărei preţ totuşi e infinit pentru că e unică. Această lume, absurdă ca şi el, i-a dat fericire. Conştiinţa ultimă a fericirii unită cu revolta în faţa absurdului îl apasă. „Pentru ca totul să fie consumat şi să mă simt mai puţin singur, spune, mi-a rămas să doresc să fie mulţi spectatori în ziua execuţiei mele şi să mă înconjoare cu strigăte de ură". Pe Meursault l-a acuzat crima de a nu fi plîns în urma sicriului mamei sale, crima de a fi băut o cană cu lapte şi de a fi făcut baie în mare în ziua morţii ei.

Intenţia povestirii e dublă. Sugerează pe de o parte că existenţa noastră dacă avem sau nu un rol important în ea, dacă participăm la întîmplări teribile sau banale e absurdă. E un haos de evenimente fortuite, de acte gratuite şi inutile, de gesturi vidate de sens din pricina obişnuinţei, a căror interpretare poate fi firească sau fantastică fiindcă te poate condamna sau salva. Pe de altă parte se oferă o soluţie a absurdului." Atîta vreme cît ştim să culegem în fiecare clipă freamătul apei şi al aerului, să trăim întunericul nopţii şi asprimea vîntului, atîta vreme cît ne putem bucura dăm o justificare destinului absurd.

Pentru Camus momentul important în evoluţia individului este al trezirii faţă în faţă cu absurdul existenţei, cînd ieşind din mecanismul obişnuinţei şi stereotipiei se întreabă: pentru ce? Pentru ceastă viaţă, aceste acte, acest timp, acest univers? Pentru ce? Întrebării îi urmează angoasa care înnobilează fiinţa. Rămîne însă fără răspuns. Nimic nu e cu putinţă de explicat, nimic nu oferă certitudinea. Poate doar moartea. Lumea se zbate în iraţional. Iată însă că în concepţia camusiană „absurdul n-are sens decît în măsura în care omul nu consimte să trăiască în el". Percepţia absurdului presupune revolta împotriva lui. „Între istorie şi veşnicie, spune autorul „Mitului lui Sysiphe", am ales istoria pentru că îmi plac certitudinile. Cel puţin de ea sînt sigur şi cum aş putea nega această forţă care mă zdrobeşte?" Urmează de aici morala practică: „Vine întotdeauna, spune Camus, un timp în care trebuie să alegi între contemplare şi acţiune". Soluţia umanistă: revolta presupune angajarea în lupta împotriva absurdului. Romanul „Ciuma" este şi o meditaţie în acest sens. „Ciuma e viaţa", spune Tarrou, înţelegînd prin aceasta răul, absurdul, flagelul suferinţa şi distrugerea. Împotriva ei se pot găsi divertismente (un bătrîn adună pisici sub balconul casei sale şi le scuipă) sau se pot găsi sensuri în lupta împotriva ei. Există o exigenţă a fericirii pe care în condiţiile exacerbării absurdului o serveşte fiecare după puterile sale. Superior ea poate fi înţeleasă ca acea solidaritate necesară cu semenii ca surmontarea fericirii individuale şi dobîndirea instinctului comunităţii. Rambert nu doreşte decît să părăsească oraşul bîntuit de flagel pentru a-şi împlini fericirea alături de fiinţa iubită. Cînd însă are posibilitatea s-o facă simte că sentimentul datoriei faţă de oameni îl opreşte. Trăieşte alături de ei cataclismul. Doctorul Rieux şi Tarrou, personajele exemplare, sînt de la început solidari în dramă cu oamenii şi aleg, indiferent de final, rezistenţa, lupta. Pentru ei omul dă prin conştiinţa sa o semnificaţie universului şi prin activitatea sa îl ordonează. Piesa „Etat de siège", care dezvoltă una dintre temele tratate în „Ciuma", aduce pe scenă acelaşi mecanism al opoziţiei între ceea ce ucide şi revoltă, ca expresie a dragostei de oameni şi libertate. Personajele sînt simboluri, încarnînd fiecare un aspect al filozofiei autorului. Diego simbolizează revolta, nebunul Nada e negarea totală. (În spaniolă nada înseamnă nimic), iar Victoria întruchipează aspiraţia spre fericirea individuală. Revolta e ca motiv principal al creaţiei sale pentru Albert Camus forma esenţială de manifestare a esenţei umane în condiţiile unei lumi absurde.

MARIA LUIZA CRISTESCU

eminescu



Reia-mi al nemuririi nimb
Şi focul din privire
Şi pentru toate dă-mi în schimb
O oră de iubire.

dante



La mine Beatrice uitatu-s-a cu ochii de scînteierile iubirii plini, aşa dumnezeieşti, încît, răpusă puterea mea s-a dat bătută şi-aproape m-am pierdut, în jos cu ochii.

cervantes



Numele ei e Dulcineea; cosiţele-i sînt de aur, fruntea cîmpuri elisee, sprîncenele curcubee, ochii sori, obrajii trandafiri, buzele de mărgean, perle dinţii, alabastru gîtul, marmură, pieptul, fildeş mîinile...

shakespeare



Iubirea-ţi mai de preţ mi-e şi mai sfîntă
Decît averi, ori rang, ori strai, ori nume.
Nici şoimi, nici cîini, nici caii nu mă-ncîntă:
De tine-s mîndru cît de-o-ntreagă lume.
Nenorocirea-i doar că poţi să faci
Oricînd s-ajung sărac între săraci.

Desene de **DAN CIOCA**

îmbrăcat în jachetă neagră
Mc Cann şi de Goldberg,
lul care aşteaptă afară şi
cul execuţiei.
care paralizează pe erou,
abilă, asemănarea cu pro-
există şi o atmosferă co-
finită care pluteşte în aer.
l mut), doi gangsteri aş-
tă pentru începerea unei
i restaurant şi mai există
care se trimiteau comen-
t el reîncepe să funcţio-
zi, cu toate că bucătăria
poare, cei doi încep, docili,
r, pînă cînd unul din ei,
l mut ordinul, la fel de
alt, pe Gus!
e petrec toate într-o sin-
em de obicei, de lumea
nişte jucării în mîna des-
ite care li se impun, ele
abilă, tulburîndu-se prea
ente de gravitatea acestor
conştiinţă a anormalului
te. De asemenea, aces-
municaţia strict necesară.
tă a acestei unice camere
tă, afirmîndu-se că ea ar
apacitatea de comunicare
rsonaje, „The Caretaker"
celor trei Mick, Aston şi
nebun). Piesa este cea mai interesantă pe care a scris-o Pinter pînă acum şi, nu fără temei, ea a fost comparată cu „Waiting for Godot". Aston trăieşte într-o cameră dintr-o casă cam dărăpănată, proprietatea fratelui său Mick, un mărunt comerciant. Aston a fost supus unui tratament cu şocuri electrice care i-a provocat o incurabilă boală mintală; cîteodată el visează să-l regăsească pe doctorul care l-a tratat şi să se răzbune. O altă preocupare a lui este construirea unui şopron în fundul grădinii. El îl aduce în casă pe Davies, un bătrîn vagabond, care are şi el o idee fixă: recuperarea actelor pe care le-a lăsat o dată, într-un alt oraş, la Sidcup, singurele care îi pot dovedi identitatea şi care îi pot procura o slujbă. Pentru a putea ajunge la Sidcup, el însă trebuie să-şi găsească o pereche de ghete zdravene, o problemă care este la fel de greu de rezolvat. Mick îi oferă lui Davies slujba de îngrijitor al casei, pentru a nu-şi lăsa fratele singur în orele cînd el însuşi este absent.

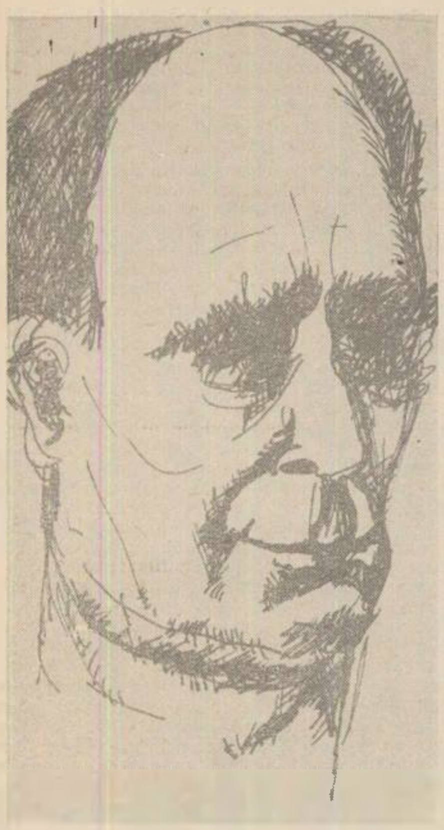
Davies primeşte, amînînd recuperarea actelor, de care însă vorbeşte tot timpul. Evident, imediat ce Mick dispare, cei doi maniaci încep să se certe, iar cînd Mick se întoarce, cei doi i se plîng acuzîndu-se unul pe celălalt. Mick are şi el un vis: să renoveze casa şi s-o transforme, mobilînd-o luxos. Între ceilalţi doi izbucneşte o nouă ceartă, pe care Mick o observă cu gelozie, pentru că îl doare simpatia pe care Aston a avut-o de la început pentru Davies. Davies, nemaiputîndu-se înţelege cu Aston, se arată servil faţă de Mick, dar servilitatea se întoarce împotriva lui. Aston dă dintr-o dată semne de hotărîre şi anunţă că va începe construirea şopronului. Rolul lui Davies pare să se fi terminat, Mick nu pare că ar dori să-l reţină; lui Davies nu i-a mai rămas decît să plece, disperarea lui creşte şi ultimele lui replici, patetice, sînt un mic poem al singurătăţii. Pentru că sănătatea nervoasă a celor trei personaje este nesigură, nu ne putem da prea bine seama, în ce măsură Pinter a folosit în această piesă, „realismul psihologic", pe care i l-au recunoscut criticii. Este o piesă în care interacţionează trei personalităţi, fiecare avînd mai mult sau mai puţin tendinţa de a le anula pe celelalte. Comunicarea nu se poate face bine, pentru că nivelele de inteligenţă ale personajelor nu sînt egale, iar personajele înseşi nu doresc întotdeauna să comunice. Necesitatea comunicării este condiţionată de necesitatea verificării şi a identificării.

S-a propus şi aici o interpretare freudistă: doctorul care i-a aplicat acel tratament crud lui Aston ar fi imaginea tatălui, iar şopronul imaginea mamei. Aston trebuie să-şi recreeze mama şi să reintre în matrice, înainte de a-şi ucide tatăl. S-a propus şi o interpretare creştină: Aston ar fi Crist însuşi, după răstignire, Davies umanitatea ingrată, Mick, fie arhanghelul Mihail, fie Satana care-l tentează pe Davies, pentru a-l expune apoi judecăţii şi pedepsei domnului. Fraser, care propune această interpretare, mărturiseşte apoi că o consideră el însuşi nesigură, avîndu-se în vedere între altele, confesiunea mozaică a autorului. Se deduce din piesele lui Pinter, fie că adevărul nu poate fi cunoscut, fie că cei care-l cunosc nu vor să-l transmită. Cu asemenea convingeri rămîne de văzut dacă un autor poate înainta foarte mult în propria lui creaţie. Pentru că piesele lui Pinter sînt de obicei variante ale unei situaţii unice şi aceasta este confruntarea de personaje care dialoghează fără să ajungă la inteligenţă. Autorul întreţine în mod deliberat dubiul sau contradicţia. Spre exemplu, în „The Lover" (Amantul) unde există, pare-se, un cuplu fericit, bărbatul pleacă de-acasă, iar nevasta aşteaptă sosirea amantului. Acesta nu este decît tot bărbatul, care soseşte deghizat, dar amîndoi sînt conştienţi de acest joc. Femeia îi spune bărbatului, cînd Max, cînd Richard, iar el are momente cînd e gelos pe sine însuşi.

Pentru atmosferă şi pentru tensiunea interioară, teatrul lui Pinter a fost numit de unii critici „Adevăratul teatru poetic al timpului nostru". „Pinter a privit viaţa atît de aproape", spune J. R. Taylor, „încît noi care o vedem prin ochii lui, descoperim strania poezie sublunară care doarme în cel mai obişnuit obiect surprins la capătul microscopului". Lui Taylor, opera lui Pinter îi apare ca un „obiect" de artă detaşat de artist, conţinut în sine şi susţinîndu-se pe sine. Şi, totuşi, ca şi în cazul lui Beckett, ceea ce emoţionează cel mai mult la Pinter şi la alţi dramaturgi moderni este tot demodatul moment patetic. Textul interpretabil întreţine, să zicem, mobilitatea spiritului. Dar cînd Davies şi Aston, ca şi Estragon sau doamna Rooney părăsesc o clipă calmul lor bizar, într-o izbucnire de pasiune, se simte o altă substanţă. Atunci în Pinter reapare Osborne. Cu idei sau fără, cu probleme sau cu false probleme, piesele lui Pinter nu se înscriu între acele opere de avangardă care formează un teatru ce poate fi denumit semnificativ, „teatrul pentru cititori". Ele se realizează scenic şi împart cu alte piese scrise de dramaturgi englezi acel ritm care teatrului franţuzesc îi lipseşte. S-a încercat fără susces descoperirea în persoana lui Pinter a unui dramaturg englez absurd. De altfel impunerea acestei idei i-ar fi îndepărtat publicul. Ceea ce un francez acceptă, un englez respinge. Interesant la aceşti dramaturgi, şi nu numai la ei în mişcarea engleză de teatru a ultimului deceniu, rămîne gustul pentru izolare (evident, cu motivări, efecte şi exploatări deosebite la fiecare din ei). Una din urmările lui bune este adîncirea eurilor aduse în scenă, apropierea lor de o zonă de aventuri şi de experienţe şi deci în fond de cunoaştere.

PETRU POPESCU

b · l · a · g · a



desen de DAN CIOCA

inedit

SUFLETUL S-APLEACĂ SOARTEI

Sufletul s-apleacă soartei,
jalea-l bate, nu-l destramă.
Vîntu-n apă face undă,
bucură-te că nu-i rană.
Inima se mai frămîntă,
bîntuită — se întramă.
Vîntu-n apă face-o undă, —
unda-i undă, nu e rană.

ÎNȚELEPCIUNE DE GRĂDINĂ

Decît orișice lumină
mult mai rodnică e taina.
Dacă vrei, visul să-ți vină,
peste nud întinde haina.

Chiar trecutul să ți-l pui
sub pecete. Te ferește
să-l descoperi, să-l descui,
dacă vrei ca să-ți rodească.
E aceasta o firească
'nțelepciune de grădină.

Ce ne-nvață pomul sfînt?
Cine are în adinc
pe la morți vre-o rădăcină,
să și-o țină sub pămînt,
neatinsă de lumină.

BALADA FIULUI PIERDUT

Cade din tărie luna
pe pămînt sub chip de brumă.
Svonul stins prin noapte rece
îl auzi din moarte, mumă?

Lung, pe fusul tău de vrajă
firul stelei se mai toarce. —
Oare ce-i? — S-aude pasul
fiului care se-ntoarce?

Sau e plopul care-și lasă
frunza galbenă deodată?
(Îl auzi, din moarte, mumă?)
Cade-i lui coroana toată.

Frunze una peste alta
în troian-inel s-așează.
Fiul tău cu-ntreg troianul,
aiurind, se-ncoronează.

S-a întors risipitorul.
(Îl auzi, din moarte, mumă?)
A sosit și pleacă iarăși.
Umblă-n brumă ca pe lună.

...dacă am vedea cu lacurile

MATEI CĂLINESCU

Acest vers îl aflu într-una din cele mai caracteristice postume ale lui Blaga, Printre lacurile de munte (Poezii, 1962), cîntec poate de dragoste — persoana întîia plural îmi sugerează cuplul erotic rătăcit într-un peisaj alpin — în care este însă implicată, ca un sens mai larg și mai profund, o nostalgie a vizualului rareori întîlnită în versurile mai vechi ale poetului. O nostalgie care are și semnificația secretă a unui elogiu al privirii. În climatul de calm și de puritate al înălțărilor, după ce „Soarele a asfințit în argintul de vest", „Prin aerul de cieșlar / Stîncile, brazii, munții, lucrurile toate, / Chiar cele mai depărtate / se conturează mai clar". Transparența adîncă a lacurilor de munte exercită acum o atracție fascinantă și imaginația, subjugată, visează: „Dacă am vedea cu lacurile / stelele s-ar apropia, / întîmpinîndu-ne la drumul — jumătate".

Nu numai aici, dar și în alte versuri aparținînd ultimei perioade de creație a lui Blaga revine acest motiv al privirii. În Insomnii, sufletul „se privește-n tot ce este / ca-ntr-o magică oglindă", iar gîndul caută apropierea apelor, pentru că „Să se-nchidă, ca s-adoarmă / nici un lac n-are pleoapă". Altădată (Cîntecul somnului) se vorbește despre „apa care vede totul, dar amintiri nu are". Cîntec înainte de a adormi exprimă ideea că văzul e un mod de luare în posesiune (o posesiune spirituală, ținînd de ordinea cunoașterii) a realului: „Iată-amurguri, iată stele. / Pe măsură ce le văd, / lucrurile-s ale mele". Lumea se revelă acum poetului ca spectacol și iubita e chemată să privească: „Vino să vezi! În tîrzia, bogata căldură / închis între ziduri cine-ar mai sta?" Lirismul lui Blaga își anexează acum domeniile vaste ale văzutului. Retina lui surprinde cu mai mare acuitate transparențele, reflexele fugare ale luminii, jocurile de culori și de linii, fețele diverse ale naturii.

Oricît de paradoxal ar părea, cel care-și începuse drumul poetic cu Poemele luminii n-a fost, în primele etape ale creației sale, un poet al vizualului. Lumina era mai degrabă simbolul unor realități interioare și sensul ei era acela de a spori „a lumii taină" (Eu nu strivesc corola de minuni a lumii). Blaga încerca sentimentul adamic al unei răscolitoare nostalgii a paradisului pierdut atunci cînd privea universul vizibil, și ruga întîiului om e semnificativă în această privință: „«Stăpîne, ia-mi vederea, / ori dacă-ți stă-n putință împăienjenește-mi ochii / c-un giulgiu...»" (Lacrimile). Apare, alteori, expresia unei neîncrederi în văz, căci esențele nu se revelă niciodată în aparențele sensibile, dimpotrivă, se ascund sub „Un văl de nepătruns" (Veșnicul). Elocvent în direcția celor spuse este și mitul Marelui Orb. Văzul e simțul formelor și al limitelor, el ne descoperă doar latura externă, fenomenală, pe Blaga însă îl interesau zonele în care limitele se topesc în mister, logos-ul ascuns al lucrurilor. Respingînd vizualul, el se orienta spre auditiv, care părea a-l apropia mai mult de zona fundamentelor obscure ale lumii. Acea tăcere spre care aspira Blaga este o realitate auditivă. Așa cum depărtarea exprimă ideea de profunzime în spațial, deci în vizual, tăcerea exprimă ideea de profunzime în auditiv. Acesta e sensul pe care-l atribui marelui leit-motiv al tăcerii și al muțeniei în poezia lui Blaga. Tăcerea e însă totdeauna, dialectic vorbind, relativă, ca orice absență, care presupune o prezență anterioară. Rostirea, cîntecul poetic al lui Blaga îmi par a fi avut, într-un chip secret, finalitatea tăcerii: cuvintele aveau funcția unor repere în timp, destinul lor era să treacă, să devină absențe, amintiri. Dincolo de acestea, predominanța elementului auditiv în poezia mai veche a lui Blaga rezultă și din numeroasele referiri la fapte verbale și sonore în sens muzical. Oameni sau lucruri spun, povestesc, cîntă, strigă, șoptesc, zvonesc etc. Formele de adresare directă, unele accente retorice chiar, nu sînt străine de marea extensie a auditivului în opera poetului, pentru care lumea este „poveste", comunicare mitică, sau „cîntare", ca în poezia de deschidere a Laudei Somnului, Biografie: „Unde și cînd m-am ivit în lumină, nu știu, / din umbră mă ispitesc singur să cred / că lumea e o cîntare. / Străin zîmbind, vrăjit suind / în mijlocul ei mă-mplinesc cu mirare". Ideea paradoxală de a „spori nesfîrșitul" e legată tot de virtuțile melos-ului poetic: „Sporim nesfîrșirea c-un cîntec, c-o taină" (Veac). Cîntecul îi apărea lui Blaga ca limbajul primordial al spiritului (să ne amintim de cultul pentru muzică al romanticilor germani), capabil să proiecteze în simbol și legendă întîmplătorul: „Duh vechi îi cîntă / mulcom subt tîmplă / și-i schimbă-n legendă / tot ce se-ntîmplă" (Drumul Sfîntului).

Elogiul privirii și nostalgia transparențelor, așa cum le constatăm în ultima perioadă de creație — fără, desigur, ca sursa inspiratoare a auditivului să fie părăsită — atestă o schimbare de orizont. Vorbeam și cu alt prilej de asimilarea unei influențe goetheene (mai mult de ordin spiritual, decît literar) în poezia mai nouă a autorului Laudei somnului. Mă gîndesc la acel Goethe care afirma: „Organul cu care am înțeles lumea este ochiul" (Poezie și adevăr, cartea a VI-a). Revelația deplină a vizualului a coincis, pentru autorul lui Faust, cu revelația sensului clasicismlui ca mod de viață, în timpul călătoriei în Italia. Elegiile romane sînt pline de această descoperire și multe din versuri mărturisesc o invazie a vizualului și în domeniile celorlalte simțuri; ca în uimitoarea asociere între văz și tactilitate, din Elegia V: „Văd cu un ochi care simte, pipăi cu-o mînă ce vede".

Discutînd despre esența vizuală a culturii mediteraneene, deosebită de cea germanică (pe care-o numește „o cultură a realităților profunde") José Ortega y Gasset e silit să țină seama de acel goetheean elogiu al ochiului (Meditaciones del Quijote, Meditación preliminar). Cu acest prilej el formulează o remarcă foarte subtilă: „Dar, confruntat cu al artiștilor noștri din sud, văzul lui Goethe e mai degrabă un mod de a gîndi cu ochii". Observația este valabilă și pentru Blaga, nu numai în ceea se privește poezia vizualului, dar și aceea a auditivului. Căci, parafrazîndu-l pe Ortega y Gasset, Blaga nu e în chip spontan nici un auditiv (el gîndește cu auzul), nici un vizual. Privirea are, la poetul român, un sens filozofic mai marcat poate chiar decît la Goethe.

Expansiunea vizualului exprimă la el o tendință de a se apropia de real, de lumea formelor sensibile și a limitelor (tot Goethe spunea că numai limitîndu-te te poți depăși), de viața multiplă și fecundă a naturii; o tendință care nu poate rezulta decît dintr-un echilibru interior, dintr-o seninătate cucerită și dintr-o conștiință a ei. Ajunsese oare Blaga, torturatul Blaga, la această conștiință clasică? Poate că nu. Poate că doar aspira spre limpezimea ei. Poate că vocația lui profundă era aceea a permanentei aspirații. Și poate că așa se explică de ce elogiul privirii este la el un elogiu nostalgic:

„DACĂ AM VEDEA CU LACURILE"...

d e s e n

urmare din pag. 65

sună ramul, sună glia/. Focuri ard, albastre ruguri./ Pomii simt dureri de muguri./ /Prinși de duhul înverzirii/prin grădini ne-nsufețim/Pe măsura-naltă-a firii/gîndul ni-l dezmărginim.// Ce-am uitat aprindem iară./Sub veșminte ne ghicim./Căutăm în primăvară/ un tărîm ce-l bănuim./ /Căutăm pămîntul, unde/mitic să ne-alcătuim, /ochi ca oameni să deschidem,/ dar ca pomii să-nflorim"./ **Aici și aiurea, în foarte multe poeme, duși de mînă de Blaga oare n-ați simțit prin toți porii fecunda carne a naturii în care țipă materia răscolită, așa cum se prezintă ea în horbota coloristică a lui Țuculescu, pastă colcăind de viață, din care natura ne privește cu ochi enigmatici, întrebători, aerul e dens, vibrează, tăiat continuu de paseri și duhuri și iviri totemice?! Sau: poemele luminii nu sînt oare mari erupțiuni verticale în care optimismul, setea de spații și sănătatea spiritului românesc incremenesc în columne de idei și sentimente tăiate cu diamantul, precum romboidala brâncușiană?!**

N-am voit altceva decît să desenez pe pagină albă miraculosul triunghi de magneziu înscris pe cerul artelor române, unul din triunghiurile în care se recunoaște, în formă spiritualizată, triunghiul Carpaților: Blaga — Țuculescu — Brâncuși. Am spus astfel alte multe pe care ar fi trebuit să le spui prin cuvînt, minune de care nu m-am atins. E privilegiul lui Blaga.

*

DANSUL LIMITELOR

urmare din pag. 65

există peste tot o fascinație a negării, a echilibrului prin negare, a limitelor care dansează. Aceasta e lumea ordonată, clasică, acesta e „sufletul lucrurilor, ordinea", acesta e sistemul simplu și complicat numai prin istorie, acesta e punctul care devine linie sau romb sau poliedru printr-o istorie a sa monotonă, grațioasă, dansîndă, simetrică, prin acest „blestem al simetriei". Există indiscutabil o sexualitate a lucrurilor, o atracție a lor, chiar a celor mai inerte în aparență — și marii poeți; au reușit totdeauna să treacă, însîngerați, peste aceste aparențe ale lucrurilor — o foame a lor „după celălalt", fiecare lucru, se pare, în profunzimea țesăturii sale, a „cristalului său" poartă un semn, de care e conștient, și toată biografia sa, toată „aventura" sa, nu e decît căutarea semnului opus cu care să se contopească, în care să se „distrugă" fericit, extenuat în acel tip de realizare ce seamănă cu un dans. Oare saltul tigrului suplu, vărgat, cu blana sclipitoare, fuga ciutei și apoi „împerecherea" lor sîngeroasă nu e un dans, aproape un întreg ritual? Nu se ucid uneori lucrurile prin iubire?

Există o foame a echilibrului, a ordonării, a simetriei, de la cea umană pînă la cea a echinodermelor și atunci cînd un lucru și-a găsit perechea „nimic nu vrea să fie altfel decît este". „Numai sîngele meu strigă prin păduri", numai poetul e veșnicul răzvrătit al acestei ordini structurale, al acestui dans universal, el e mereu singularul, nemulțumitul prin vocație, el, sublimul, în această ordine în care fiecare și-a găsit opoziția și finalitatea prin cealaltă limită de care se lipește și cu care se echilibrează, în această față mereu dublă, dialectică, a lucrurilor, el e singuraticul, el e adică momentul analitic, el e „lucrul care caută", el e cel fără pereche, el e — în mijlocul atîtor elemente echilibrate, realizate — cel ce trăiește nostalgia echilibrului, virtualitatea simetriei, el e atomul ce sare din orbită și vagabondează atras de un alt cîmp gravitațional, el e cealaltă formă de existență, cea romantică. Astfel, lucrurile par că se echilibrează nu numai „în sîne", găsindu-și opoziția cu care se balansează, dar și cu propria lor ipostază căutătoare încă cu cel ce n-a găsit încă și care poate se va distruge în această căutare.

„...după îndepărtata-i copilărie
ca un cerb bătrîn
după ciuta lui pierdută în moarte"

strigă sîngele poetului prin păduri și aici e același Orpheu ca și cel invocat mai sus de autorul „Sonetelor" sau „Elegiilor duineze", numai că aici, la Blaga, Euridice e chiar copilăria, după care El, singuraticul, romanticul, cel fără de soț, aleargă prin infernul încîlcit al memoriei, acea insulă unică, singura care îl poate echilibra pe Poet, cu care el poate dansa, în care se poate topi extenuat, neverosimila și fantastica copilărie. Ea e mereu — pentru trupul sensibil pînă la veșnică rană, al sufletului său — mereu prin apropiere, undeva „sub stînci", cufundată în pămînt", îl înconjoară mereu, perechea sa posibilă, unica și posibilă, e omniprezentă, ca o zeitate a inimii, doar zgomotul lumii îl împiedică să o vadă — nu să o audă, ci să o vadă — și aici e un înalt exemplu al corespondenței profunde și neîntrerupte a senzațiilor, deci a reprezentărilor și simbolurilor (aproape ca și la autorul „Corespondențelor"). Și atunci, poetul are tentația gestului grandios de a astupa toate izvoarele lumii pentru ca în acea mare liniște, astfel creată, să apară „ciuta, călcînd prin moarte"

Blaga a adus, indiscutabil, în poezia românească, prin spargerea curajoasă a formei prozodice clasice, o spargere și a ideației, a euritmiei clasice și, adeseori la el — ca și la Bacovia — „neîndemânarea" expresivă, nu e decît un mod al ambiguității, o negație a clasicului și echilibrului formal pentru aprofundarea, nuanțarea profundă a ideii. Blaga, spuneam, este poetul de rasă. el gîndește adeseori cu o dezinvoltură lirică, inegalabilă, el adeseori „strigă" sau „tace" sau „merge" și aceste acte elementare apar în poezia sa prin curajul netransfigurării, de o concretețe insuportabilă adeseori. Și aici e actul brut, material, sfruntător, care peste puține rînduri se atinge aproape de versuri axiomatice de tipul „rotunjit în sine a este a", versuri de argint vechi, rigid, de idee alexandrină, sau cu rînduri de exaltare cosmică, de nostalgie aprinsă și medievală, aproape eminesciană:

„Tu știi — ah, tu nu știi — cine a fost Uta?"

Oare nu deosebim aici același timbru de nobilă și înfocată singularitate din:

„Cine, cînd eu strig, mă aude din legiunile îngerilor?"

blaga și creația populară

urmare din pag. 65

finită" a lui Brâncuși. Blaga e conștient că de peste o sută de ani ne străduim „pe o linie mereu înălțată, să creăm, într-o epocă de tragice răspîntii, o cultură românească majoră". Această cultură majoră nu repetă — afirmă el — cultura „minoră" [1], „ci o sublimează, nu o mărește în chip mecanic și virtuos, ci o monumentalizează potrivit unor vii forme, accente, atitudini și orizonturi lăuntrice". Căci o cultură majoră nu se realizează prin imitarea programatică a culturii populare: „Nu prin imitarea cu orice preț a creațiilor populare vom face saltul de atîtea ori încercat într-o cultură majoră. Apropiindu-ne de cultura populară trebuie să ne însuflețim mai mult de elanul ei stilistic interior, viu și activ, decît de întruchipări ca atare".

Așadar față de creația populară, poziția lui Blaga nu e aceea a unui „folclorist", culegător aplicat și interpret tematic, sau a unui folclorizant de tip tradiționalist-gîndirist, ci a unui filozof al culturii și, mai presus de toate, a unui artist. În Spațiul mioritic (una din lucrările lui cele mai remarcabile care împreună cu Orizont și stil și Geneza metaforei și sensul culturii constituie Trilogia culturii), consecvent teoriei sale „funcționale și abisale" despre „stil ca fenomen fundamental al culturii umane", Blaga încearcă să aplice teoria stilistică asupra fenomenului cultural românesc. General-eseistic și speculativ — cum observa încă G. Călinescu [2] —, cerînd mai multă aplicare sociologică și documentară, decît doctrinară, studiul reprezintă, dacă nu singura, desigur una din cele mai îndrăznețe încercări de a defini matca stilistică a creației românești, adică specificul nostru formal. Avînd un punct de pornire în aprioritatea orizontului spațial care — susține autorul — nu e, pentru individ, o consecință a mediului, ci o coordonată ce străbate din străfundurile subconștientului, lucrarea propune ca orizontul spațial al subconștientului nostru „spațiul matrice" — „înalt și indefinit ondulat, și înzestrat cu specificele accente ale unui anume sentiment al destinului" — să se numească spațiu mioritic.

Fără a ne declara de acord cu finalitatea ideologică a studiului lui Blaga, să desprindem totuși, din farmecul și modalitatea argumentării lui, atît dragostea aprofundată pentru creația populară, cît și nivelul problematic la care e tratată. Cînd am semnalat acum vreo doi ani, în Steaua existența ontologiei lui Blaga, am relevat și modul cum, în cadrul Spațiului mioritic, în capitolul Despre dor, autorul demonstrează înclinarea spre nuanță și discreție în arta poporului nostru și cum procedeul primar și subtil, în același timp, al ipostazierii (nu doar „personificării") dorului, jalei, urîtului etc. ferește poezia populară de două grave neajunsuri: de efuziunile sentimentalismului și de ariditatea alegorismului.

Ceea ce merită a fi remarcat la Blaga este necontenit luciditatea cu care el ține cumpăna critică, din grija de a nu cădea în acel soi de speculație simplificatoare în care au căzut atîția dintre amatorii de speculații ontologice. Ca atare, el previne că în legătură cu examinarea stării „dor", cineva ar putea — după exemplul lui Heidegger — să încerce o reducție a existenței umane la substanța ei lirică de expresie și, ispitit de a-și făuri o filozofie existențială, să circumscrie aceeași substanță prin chiar termenul dor, dorul relevîndu-se astfel ca ipostază românească a „existenței" umane [3].

Dar raportîndu-se atît de substanțial în poezia noastră populară, ca expresia cea mai direct autentică a „orizontului" nostru sufletesc (orizont care „se desprinde din linia interioară a doinei, din rezonanțele și din proiecțiunile ei din afară, dar tot așa din atmosfera și din duhul baladelor noastre" [4]). Blaga urcă speculația sa pe spiralele înalte ale creației eminesciene, încercînd să arate cum s-a relevat „matca stilistică românească" în Eminescu. Recunoscînd că „structura orizontică, ondulată" nu e simbolizată în opera lui Eminescu atît prin imaginea „plaiului", cît prin imaginea „mării" și a „apei", și că unduirea valurilor, legănarea sînt elemente dintre cele mai frecvente în poezia eminesciană, Blaga culege, însă, tocmai acele elemente care-i demonstrează lui că structura orizontică a „unduirii" e îmbibată la Eminescu pînă la saturație de un sentiment al destinului. Este criteriul-major pentru distincția de valoare pe care autorul „Trilogiei valorilor" o afirmă nu numai în raport cu Alecsandri [5], dar — și mai pregnant — în raport cu Coșbuc și, prin acesta, în raport cu folclorul. „Ca material poetic — spune Blaga — Coșbuc e mai românesc decît Eminescu. Coșbuc realizează însă românescul prin descrierea vieții folclorice (subl. ns.). De asemenea și temperamentul lui Coșbuc e un ecou al temperamentului țărănesc". Pe cînd, „în Eminescu matca stilistică românească, cu apriorismul ei profund subconștient, devine creator pe un plan major. Eminescu e de un românism sublimat, complex, creator. El e mai aproape de Ideea românească; Coșbuc e mai aproape de fenomenele românești. Coșbuc ar reprezenta poporul românesc printr-un fel de consimțămînt plebiscitar, Eminescu îl reprezintă printr-un fel de legitimism de ordin divin" [6]). Dincolo de terminologia pe alocuri de implicație mistică, această diferență specifică operată de Blaga ni se pare fundamentală și definitorie pentru însăși poziția lui ideologică în raport cu întreg ansamblul ideologiei tradiționalist-gîndiriste cu care fusese de atîtea ori contingent dar cu care în finalitate nu s-a identificat niciodată.

Pe meridianul ideologiei artistice românești, în perioada dintre cele două războaie atît de prolifică, Blaga e — cum remarcă același Călinescu [7] — cel dintîi care a încercat să ridice un sistem filozofic integral, cu ziduri, cu „cupolă" și să dea acestei filozofii o aplicare la realitățile naționale.

Sînt considerațiile pe care ni le sugerează parcurgerea manuscrisului cu piesele a căror culegere corespunde în cea mai deplină accepție a cuvîntului noțiunii de „antologie". Numai un mare poet ca Blaga, cu viziunea unei filozofii a culturii — operă ea însăși a unui mare poet, putea realiza florilegiul acesta de poezie populară cu unul din cei mai înalți indici de frumusețe. Avea pentru asta nu numai toată dragostea și receptivitatea, dar și toate însușirile. La altitudinea unui singur înaintaș: Eminescu.

1) Termenul de „minor" — va preveni Blaga (în Geneza metaforei și sensul culturii. Fundația pentru literatură, București, 1937, pp. 11—12) — nu trebuie nici într-un caz receptat într-o accepție peiorativă. Termenii de minor sau major „denumesc mai curînd fapte distincte prin natura lor, decît o gradație care ar implica o judecată de apreciere". Căci, „o cultură așa-zisă minoră poate foarte bine să îmbrățișeze creații de proporții impresionante, cum sînt epopeile populare. Dar tot așa se știe că și dintr-o cultură majoră pot să facă parte nu numai plăsmuiri cu înfățișare de munte ci și atîtea creații, care nu întrec proporțiile unei aripi de zefir sau ale unui cîntec popular". De unde necesitatea completării criteriului de diferențiere dimensional, cu un criteriu calitativ-structural.

2) În Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent, Fundația p. lit., București, 1941, pag. 866.

3) Spațiul mioritic, pp. 175—176.

4) Ibid, p. 19.

5) Pastelele lui Alecsandri sînt românești prin temele lor, tratate descriptiv după preceptul: hai să fim români. Cînd Eminescu spune „dulce corn", sugerează o lume de subterane melancolii și o natură, în care simți, fără să fie amintită, prezența unor taine umbroase, care nu pot fi captate tematic. Poezia lui Eminescu e clădită pe mai multe portative..." (op. cit., p. 224).

6) Op. cit., p. 865

7) Ibid, pp. 125—126.



daţi-mi un trup voi, munţilor

desen de ileana bratu

DUMITRU MICU

„...Singurul bine, izvorul a toate, prin tot anotimpul"
(Cuvinte către fata necunoscută din poartă)

Copilăria e în opera lui Lucian Blaga un motiv fundamental. În cutare pagină din Paşii profetului, poetul îşi evocă timpul cînd „păştea cu alţii gîştele-n arinişti" şi cîte un boboc îi „prindea cu prietenie-n cioc sfîrcul urechii". Într-o alta, tot de acolo, pipăindu-şi „ca un orb" trecutul „cu degetele amintirii", se prăbuşeşte peste fostul său leagăn şi plînge cu hohote. Altundeva, sîngele „strigă prin păduri după îndepărtata-i copilărie, ca un cerb bătrîn după ciuta lui pierdută în moarte". De pretutindeni, din opera, nu numai a poetului şi dramaturgului, dar şi a filozofului, irump strigăte după vîrsta pierdută, pretutindeni descoperim tentative de recuperare a stării de copilărie. A propriei stări de copilărie, ca şi a copilăriei umanităţii : vîrsta mitică. Ce e nostalgia satului pierdut în „zarea misterului", ce e simţămîntul regresiunii în străbuni („sîngele meu, ca un val, coboară din mine înapoi în părinţi"), ce este părerea de rău de a fi „tălmăcit vremea şi zodiile altfel decît baba ce-şi topeşte cînepa în baltă", ce sînt toate speculaţiile despre mit şi „gîndirea magică" decît expresia unei profunde, permamente aspiraţii la acea stare de puritate şi elevaţie, la acea candoare, proprie prin excelenţă copilului, în care îşi au sursa entuziasmul, uimirea, jubilaţia — toate imboldurile generatoare de înfăptuiri menite să ne ridice la înălţimea condiţiei umane specifice ?

Unde sfîrşeşte „copilăria", ingenuitatea, apar blazarea, scepticismul : începe sfîrşitul. În suflet, ca şi în viaţa lumii copilăria este izvorul neîncetatei regenerări, copilul e Mîntuitorul. Motivul copilului-izbăvitor, regenerator al existenţei stă la temelia cel puţin a două piese de teatru blagiene : „Cruciada copiilor" şi „Arca lui Noe". Iată-i, în cea dintîi, pe copiii-cruciaţi înfruntînd adversităţi crîncene în sacra lor aventură : „Să mergem prin apă, să mergem prin vînt, / să mergem, să mergem / la sfîntul mormînt". Steaua pe care o urmează aceşti cavaleri ai divinei inocenţe poate fi o himeră ; adorabil rămîne focul interior care îi mînă spre ea. În Arca lui Noe, omul ales să întemeieze o nouă umanitate este, sufleteşte, copil, „singurul copil bătrîn de pe tot rotundul". Numai el e în stare de elevaţie, întrucît, singur, poartă „gînd lin" şi inima lui „bate în cer, nu pe pămînt".

Starea virtuală de copilărie e, în reprezentarea lui Blaga, condiţia oricărui act de creaţie. Nu numai poetul, dar şi filozoful este pentru el, „într-o privinţă (...), tocmai omul care nu iese niciodată din vîrsta copilăriei". În consecinţă : „Filozofia este copilărie fără exod. Copilul, care pentru cei mai mulţi oameni este o fază, înseamnă pentru filozof o permanenţă. Pentru oamenii maturi aproape totul se înţelege de la sine, dar aceasta nu fiindcă într-adevăr totul s-ar înţelege de la sine, ci fiindcă oamenii izbutesc în cele din urmă să-şi castreze curiozitatea. Copilul deţine condiţii subiective care, indiscutabil, îl avantajează. Şi alături de el, filozoful". (Diferenţialele divine — Modurile ontologice). Astfel fiind... :

Nu te-mpotrivi. Tu va trebui să iei această grijă asupră-ţi : în poarta la care-am ajuns, trecînd prin această vale, să fii straja copilăriei mele. A copilăriei ce-o duc încă în mine. Ea e singurul bine, izvorul a toate, prin tot anotimpul, prin toţi anii, sub toate punctele cardinale.

MARIN MINCU

„dar încolăcit la picioarele mele
m-ascultă şi mă pricepe prea bine
şarpele cel cu ochii de-a pururi deschişi
spre înţelepciunea de dincolo".
(„Fiu al faptei nu sînt")

Se întrevede pregnant aici modalitatea gnoseologică sub semnul căreia aşează Lucian Blaga dogma. Dacă s-ar interpreta reprezintă demonul răului, principiul opus ordinii şi ierarhiei divine. Ca gîndurist, Blaga ar exalta pe Isus şi îngerii... Din rîndurile citate „şarpele" devine o entitate spre care se îndrumă conştiinţa poetică blagiană. Prin el s-a rupt misterul sau, în termenii poetului, s-a „mărit", „deschizîndu-se". În concepţia poetică a lui Blaga, Lucifer, demonul răului (în realitate „şarpele binelui") constituie cel mai folositor imbold creator al omului. Conform ortodoxiei gîndiriste, omul trebuie să tindă a-şi cuceri din nou existenţa paradisiacă, pierdută la îndemnul luciferic. Pentru Blaga căderea în păcat este identică cu ieşirea în „lumină", cu depăşirea prenaşterii. Lucifer l-a aşezat pe om în orizontul tragic al creaţiei. Într-un cuvînt, l-a scos din ataraxia paradisiacă. Căzînd, omul s-a „făcut" pe sine. A început să se creeze, raportîndu-se la întregul cosmos.

Într-o existenţă paradisiacă, omul nu se poate cunoaşte. Ştie totul aprioric, fiind nesupus pieirii. Căzînd în moarte, adică urmînd impulsul luciferic, el iese în „mister". Existenţa luciferică a omului are ca un cadru continuu — „misterul". Taina. Necunoaşterea mărită prin cunoaştere. Cunoaşterea îl urmăreşte pe om ca o fatalitate, din momentul ieşirii în „lumină". Nu în lumina solară, ci în posibilitatea relevării „misterului" şi totodată a măririi lui. Căci încă o dată : „căzînd" omul începe să se cunoască pe sine. Să se creeze, „creînd". Creaţia în acest sens înseamnă tendinţă spre demiurgie. Lucifer l-a înzestrat pe om, dîndu-i impulsul cunoaşterii, cu aptitudini demiurgice. Niciodată însă omul nu se va crea — „creînd" — pînă la o limită absolută. I se interpune voinţei sale geniale, brîul „cenzurei transcendente" aruncat cu grijă prevăzătoare de Marele Anonim — sursa centralizatoare a universului. Sub acest semn, existenţa în „redare a misterului" dată omului este profund tragică. Numai că tragismul se subsumează unei ordine universale unice, apolinizîndu-se. Blaga poetul, aedul, iniţiind de rituri magice într-un organism macro-cosmic, se manifestă dionisiac doar în spasmul creator de cunoaştere. Căci altfel, armonia unei „pax magna" îi cutreieră fiinţa : „Lumina şi păcatul / îmbrăţişîndu-se s-au înfrăţit în mine — întîia oară / de la-nceputul lumii, de cînd îngerii / strivesc cu ură şarpele cu solzii de ispită, / de cînd cu ochii de otravă şarpele pîndeşte / călcîiul adevărului să-l muşte-nveninîndu-l" („Pax magna"). Pe această linie de convertire mitologică a dogmei creştine, „lumina" care se răspîndeşte în rai nu vine de la dumnezeu, ci ea există tocmai datorită creării iadului : „De unde-şi are raiul / lumina ? — Ştiu : Îl luminează iadul / cu flăcările lui !" („Lumina raiului"). Prin Lucifer, monarh în împărăţia iadului (a negativului), ia naştere forţa opusă ce conduce universul la mişcare. Staticul paradisiac este înlocuit de dionisiacul luciferic. Este aici o dialectică stihială ce domină marele organism macrocosmic. Marele Anonim — limita centralizatoare absolută în acest univers vital, este o creaţie metafizică — alta decît dumnezeul creştin. Lucifer însuşi („şarpele binelui") apare ca o treaptă intermediară între Marele Anonim (sau Marele Orb) şi om. El depăşeşte prin cunoaştere Dumnezeul creştin, pe care-l îndeamnă să guste din „mărul cunoştinţei". Valorificînd materialul dogmei creştine, Blaga a ştiut să-l folosească şi să-l convertească cu multă originalitate în configurarea unei mitologii proprii. Acest aspect fundamental de convertire gnoseologică a momentului luciferic din dogmă, ilustrat sumar aici, demonstrează lipsa de aderenţă a poetului Blaga la ortodoxismul gîndirist. O analiză mai atentă a materialului provenit din dogma creştină ce apare în poezia lui Lucian Blaga va da posibilitatea altei considerări a poetului. Funcţia de cunoaştere şi realismul simbolic pe care le conferă Blaga motivelor de provenienţă creştină sînt evidente şi revelante. Mitologia poetică blagiană este esenţial gnoseologică. „Gîndirea" l-a influenţat doar în viziunea stilistică : „De ortodoxie" mă leagă probabil mai mult un aer de familie, decît concepţiile înşile.

POEZIA LUI BLAGA

I) POEMELE LUMINII

Reeditarea (prin grija lui George Ivaşcu) a poeziilor lui Blaga era o necesitate imperioasă a conştiinţei estetice contemporane. Personalitate uriaşă, exprimată în planuri intelectuale multiple, (eseist, profesor, filozof-arhitect al unui sistem, dramaturg şi poet), Blaga e dintre acele figuri ce domină un secol şi rezumă o cultură. El trebuie aşezat în tradiţia enciclopedică a literaturii române, alături de Iorga şi Călinescu. Gîndirea sa teoretică ne apare azi depăşită în premise şi în multe din încheierile sale. Poezia sa păstrează, însă, un farmec fără cuvînt numit încă, ce atrage şi fascinează ca un astru de soartă. Nu ştiu dacă Blaga este cel mai mare poet de la Eminescu încoace, şi nici nu ţin să aflu, deocamdată, ştiu sigur, însă, că el trebuie implicat în creşterea şi expansiunea actuală a literaturii române. Dintr-un asemenea punct de vedere această reeditare e sinonimă cu un debut. La 5 ani de la moarte destinul lui Lucian Blaga abia începe.

★

Cînd scria „Poemele luminii", Blaga era deja un mare poet. Volumul de debut nu arată incongruenţele şi ezitările suave ale împrejurării, ci ritmul implacabil al unei structuri artistice organic constituite. Poetul nu deprinde abia acum bătaia de aripă, el pare că vine de demult, de departe, poate din Marea Poveste.

„Poemele luminii" închid o experienţă distinctă dar, în acelaşi timp, anticipează o întreagă operă. Aproape toate firele inspiraţiei blagiene se pot trage de aici. Marile teme sînt abia prefigurate, volumul colcăie de virtualităţi, dar arta poetului e — cu un termen lovinescian — „definitivă". Iată-l, la început, pe poet făcînd o mare risipă de energie în iniţiative cosmice. Emoţia unei bucurii îndelung reprimate îl gîtuie : „O, vreau să joc, cum niciodată n-am jucat ! / Să nu se simtă Dumnezeu / în mine / un rob în temniţă — încătuşat". / (Să observăm că Dumnezeul lăuntric al poetului se identifică cu acel fond de puritate şi generozitate umană manifestat plenar în aptitudinea pentru joc. Dumnezeu este, aici, Copilul. Paşii de joc devin repede rotire celestă şi poetul pluteşte — ca Hyperion — între ceruri : „Pămîntule, dă-mi aripi : / Săgeată vreau să fiu să spintec / nemărginirea / Să nu mai văd în preajmă decît cer, / deasupra cer, / şi cer sub mine..." Versurile traduc o dorinţă acută de renunţare la trup, de scăpare din constrîngerea gravităţii şi de atingere a unei stări de imponderabilitate — simbol, în acest caz, al libertăţii şi plenitudinii. Orice prezenţă cu un contur perceptibil este rigidă, sugerînd limite. Imperiul libertăţii depline este eterul — zona fără relief şi fără margini. Se încheagă, aici, foarte vag şi inconştient, probabil, una din obsesiile ulterioare ale poetului — informalul, increatul.

Aceeaşi sete virilă de afirmare în univers produce tumultul superb dintr-o poezie scrisă mai tîrziu dar aparţinînd structural acestui moment. („Daţi-mi un trup, voi, munţilor — vol. „Paşii profetului"). Eroul se desface din „lutul său slab" şi aleargă „nebun" într-un peisaj abstract : „Daţi-mi un trup / voi, munţilor, mărilor" / daţi-mi alt trup să-mi descarc nebunia în plin ! / Pămîntule larg, fii trunchiul meu..."

Mari avînturi îl cuprind pe poet în preajma iubitei. O poezie ca „Noi şi pămîntul" transcrie un ritual orgiastic în care trupurile ard ca flăcări : „Nebun, ca nişte limbi de foc eu braţele-mi întind, / ca să-ţi topesc zăpada umerilor goi, / şi ca să-ţi sorb, flămînd să-ţi mistui / puterea, sîngele, mîndria, primăvara, totul.

Nu trebuie să ne înşele chiotele de beţie cosmică şi nici Eros prezent în volum. Voinţa de „desmărginire" — axul întregii opere blagiene — ia aici forme spectaculoase în care tragicul e, totuşi, conţinut. Suflul puternic de umanitate pe care un trup trecător nu-l mai încape îl determină pe poet să caute încarnări enorme în munţi şi mări, în întregul glob terestru, pentru a nu-i mai ajunge apoi nici cerul. Drama sa se petrece aici, la graniţa obiectului mare, unde ajunge mult prea repede pentru a nu se întoarce cu un gînd de zădărnicie.

Avînturile cosmice sînt stinse în grabă de o perspectivă metafizică. Erotica, abundentă în volum, e semnificativă din acest punct de vedere. Scenele de adoraţie sînt rare. Poetul îşi suie iubita în liniştea exclusivă a piscurilor, în aer nerespirat : „Pe un pisc. / Sus. Numai noi doi / Aşa : cînd sînt cu tine mă simt nespus de aproape / de cer..., dar o face pentru a o iniţia în metafizică, ca într-un rit. Declaraţiile de dragoste sfîrşesc în tulburătoare revelaţii, căci la Blaga, femeia nu atrage prin nuri, ci prin „taina" pe care o poartă : „Femeie / ce mare porţi în inimă şi cine eşti ?" Poetul îngenunchiază în faţa statuii unei Venere pe care o mîngîie absent, dar dialoghează aprins cu o Athenă nevăzută. El verifică în iubire înţelepciunea unor mituri. („Din părul tău") sau mari idei. Iată o „gnoseologie" pasională : „...Un văl de nepătruns ascunde veşnicul în beznă. / Nu-l vede nimeni, nimeni, şi totuşi aflâ-l fiecare, / aşa cum eu îţi aflu buzele pe întuneric, / iubita mea, în miez de noapte, cînd şoptim / în taină vorbe mari despre-nţelesul vieţii". („Veşnicul"). Înnobilarea dragostei prin această ridicare a perspectivei e implicită, chiar dacă, astfel, peste clocotul patimei se pune o surdină.

Dar chiar erotica apare uneori scăldată într-o lumină crepusculară. Într-o poezie — „Frumoase mîini", gesturile de adoraţie se prelungesc, hieratice, în ritual funebru : „Presimt : / Frumoase mîini, cum îmi cuprinde astăzi cu / căldura voastră capul plin de visuri, / aşa îmi veţi ţinea odată / şi urna cu cenuşa mea." Altă poezie, „O toamnă va veni", e o cădere de lespede pe o criptă : „O toamnă va veni şi o să-ţi despoaie / de primăvară trupul, fruntea, nopţile şi dorul / Şi-ţi va răpi petalele şi zorile / lăsîndu-ţi doar amurgurile grele şi pustii". /

Pe de altă parte, aspiraţia către o trăire plenară apare convertită într-o nevoie adînc resimţită de devoţiune. Cu o mare şi nobilă dispoziţie de fervoare, poetul e în căutarea unei „credinţe" (criteriu absolut, certitudine fundamentală) pentru care e gata să accepte o asceză eroică. El îşi propune singur dificultăţi. Măsura credinţei e dată de obstacolele înfruntate şi înfrînte. Iar acestea sînt de talia munţilor : „Dar munţii unde-s ? / Munţii pe care să-i mut din cale cu credinţa mea ?" / Contextul rămîne, însă, impasibil şi străin la această întrebare patetică şi nu-i ridică în faţă nici un adversar. Credinţa nu e negată ; ea nici nu trebuie, deci, apărată. Polemica e imposibilă. Exaltarea se consumă în gol căci nu se cer sacrificii. Poetul lansează un strigăt de singurătate şi de revoltă : „Nu-i văd, / îi vreau / îi strig şi — nu-s !" / Acest strigăt tragic va răsuna, amplificat, în volumele de mai tîrziu, ca în uriaşe încăperi goale.

„Poemele luminii" proiectează numai aparent un Blaga „beat de soare şi păgîn", nestăpînit, cu ochii flămînzi de „păcate", cu nările dilatate, răsuflînd aer înalt de jnepeni. Elanurile sale sînt cam rare şi se curmă atît de repede încît nu cred că măsoară decît o capacitate virtuală de frenezie. El nu şi le cenzurează de la început ci, dimpotrivă, le călăuzeşte foarte departe, dar tocmai aici e originea căderilor sale. Ca toată poezia lui Blaga, volumul acesta adună frenezii resorbite, interiorizate.

„Poemele luminii" nu sînt... poemele luminii şi e de mirare cum critici serioşi s-au lăsat furaţi de jocul strălucitor de ape aruncate în văzduh de către poet. Poezia ce pare să fi dat titlul volumului („Lumina") conţine, într-adevăr, un elogiu adus luminii, dar acelei lumini primordiale care s-a istovit după ce a înlesnit „creaţia".

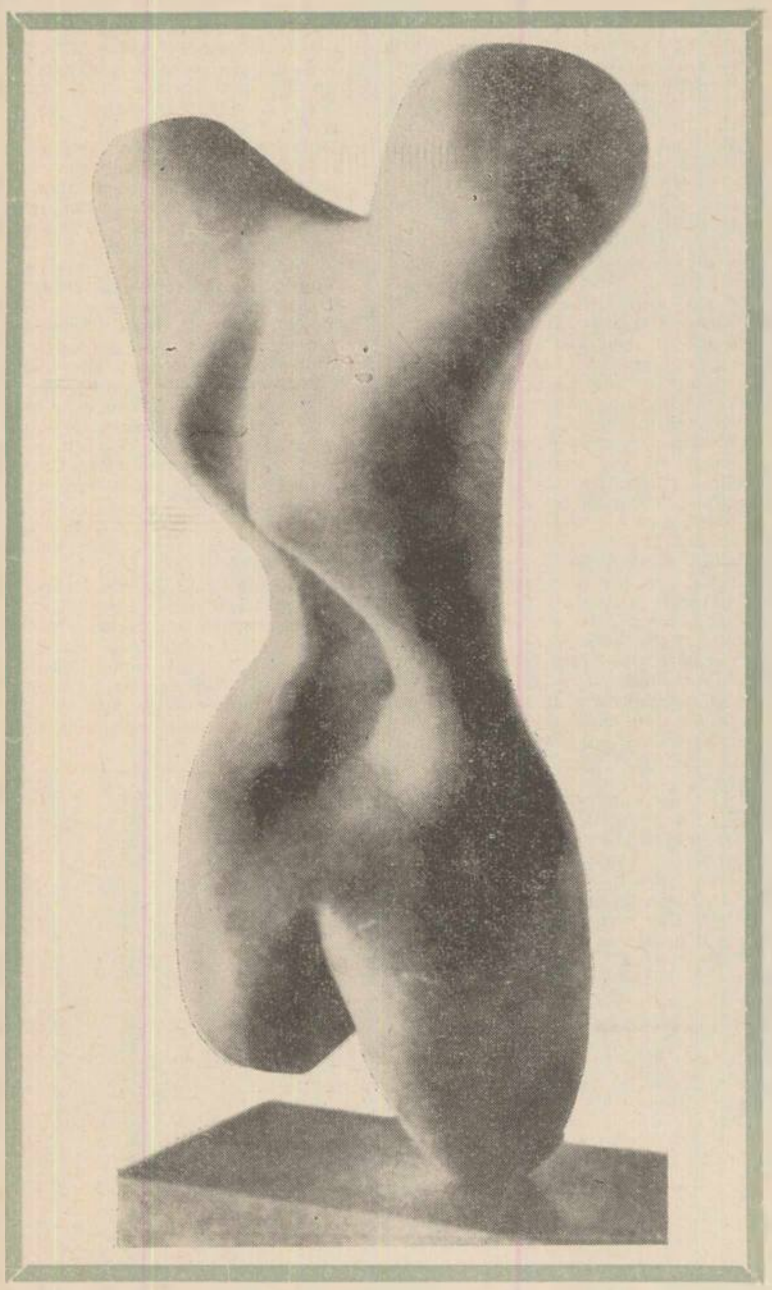
Elogiul e, de fapt, elegie : „Dar unde a pierit orbitoarea / lumină de atunci, cine ştie ?" / În căutarea acelei lumini dintîi ca şi a tuturor valorilor de viaţă inalterate, ferite de desfăşurarea în timp, va porni deseori poetul sensibilizat de contigent. Timpul rămîne în viziunea sa un „timp — cascadă" şi una din semnificaţiile esenţiale ale operei întregi este aceea de a fi o tulburătoare elegie a începuturilor. Acest volum nu e aşezat în lumină, ci în straturi grele de linişte. „Poemele luminii" parcurg o vîrstă interioară a cărei experienţă fundamentală e liniştea.

Destinsă de solicitările imediatului, izolată de semnalele lui prin ziduri înalte de tăcere, sensibilitatea poetului e atentă la pulsaţiile universului mare şi mic, vede curgînd materia sau aude zgomotul luminii de lună. Dar, de cele mai multe ori poetul aşteaptă să se stingă ziua şi să cadă liniştea pentru a se întoarce spre sine şi a-şi contempla constelaţiile lăuntrice („stelele, stelele mele...") Poeziile lui sînt scrise într-un moment de reculegere care înseamnă tensiune meditativă, într-un ceas cînd întrebările „cad în suflet pînă la fund". Poetul pleacă, cu un impuls ce-i este organic, spre „margini". Revelaţiile nu întîrzie să apară. Integritatea fiinţei proprii e asediată de un „glas străin" : „În piept / mi s-a trezit un glas străin / şi-un cîntec cîntă-n mine un dor, ce nu-i al meu /. Se spune, că strămoşi care au murit fără de vreme, /... vin să-şi trăiască mai departe / în noi / viaţa netrăită..." / Poetul se trezeşte împins, parcă, înafară dintr-un destin care nu-i aparţine exclusiv.

Alteori, poetul simte venind în întîmpinarea lui — moartea. Ea se menţine mereu într-o zonă de animaţie, creşte nevăzută în peisaj şi se strecoară în suflet ca un foşnet, ca o pace a frunzelor : „Gorunule, din margine de codru, / de ce mă-nvinge / cu aripi moi atita pace, / cînd zac în umbra ta / Şi mă dezmierzi cu frunza-ţi jucăuşă ?... / În altă poezie „Fiorul", moartea e închipuită ca o tandreţe... terifiantă: „Simt cîte-odată un fior / din creştet străbătîndu-mi trupul, / întocmai ca şi cum mîini reci / mi s-ar juca în păr cu degete de gheaţă. / E moarte atunci la căpătîiul meu ? / şi în lumina lunii / îmi numără, ea, oare, firele cărunte ?".

Există, hotărît, un presentiment al morţii în volumul de început al lui Blaga. Dar, deocamdată, poetul parcă îşi înfloreşte suferinţa. El cultivă ideea morţii preocupat să descopere relaţii inefabile, „taine". Paradoxal, în acest volum, tocmai poezia morţii e fără tragism.

MIRCEA MARTIN



Hans Arp

Se obişnuieşte să se urmărească evoluţia lui Arp pornind de la dadaismul din Zürich, printre ai cărui fondatori se numără (1916).

Talentul tînărului Arp a găsit un climat adecvat dezvoltării sale în Cabaret Voltaire. Dar să nu uităm că arta lui, înaintea mişcării Dada, îşi are rădăcinile în expresionismul german. Desenele sale au fost publicate în revista „Der Sturm", a participat la a doua expoziţie „Der blaue Reiter" la München. Concomitent, a ilustrat la Paris revista BHAGOVAD GITA, cu desene ce aminteau maniera lui Cezanne (aşa cum se poate observa şi la Paul Klee în acel timp). Tot în această epocă putem semnala că primele emoţii artistice ale lui Arp au fost declanşate de desenul nebulos al unui Seurat şi de pictura cu contur aspru a unui Rouault. Totuşi, contrar aşteptărilor, opera primilor ani dovedeşte armonizarea tuturor acestor influenţe atît de opuse şi contradictorii. Apare o unitate, fundată pe o tărie interioară, deosebită. Această tărie interioară e complementul excepţionalei sale maleabilităţi, capacităţii sale de adaptare şi a dispoziţiilor sale.

Arp rămîne fidel lui Arp, chiar dacă la început oscilează între diverse căutări.

Tematica sa a suferit schimbări continui, însă concepţia de bază a artei sale a rămas aceeaşi. Au existat în evoluţia aceasta multe absurdităţi, o căutare febrilă şi nerăbdătoare după nou. Dar neliniştea sa rămîne asemeni valurilor deasupra unei ape adînci şi liniştite.

O activitate neîntreruptă, de-a lungul unei jumătăţi de secol, lărgeşte această bază, îi îmbogăţeşte ideile. Natura acestei opere nu s-a schimbat însă cu nimic.

Arp s-a născut în 1887 la Strasbourg, începînd de mic să picteze. El s-a ataşat mişcării „Sturm und Drang" şi „Dada", fiind cel mai matur printre dadaişti. A ilustrat poeziile lui Tzara şi Huelsenbeck, răspîndind germenele dadaismului la prietenul său Max Ernst din Colonia şi la Schwiters din Hanovra.

În aceşti ani, lucrează primele reliefuri policrome din lemn, care transpun în dimensiunea a treia descompunerea şi suprapunerea cubistă a planurilor unei imagini.

Spre deosebire de eşalonarea pur geometrică a elementelor din arta cubiştilor, Arp manipulează grijuliu, păstrează polifonia neregulată a formelor. Rotunjimile determină ritmul, mereu fantezist al operelor sale.

În 1930, Arp „detaşează" reliefurile de pe panou plasîndu-le în spaţiul liber. Concomitent lucrează la sculpturi mici (un fel de naturi statice), ce amintesc oarecum obiectele surrealiste ale lui Giacometti (Clopot şi ceaţă, 1931). El inventează un alfabet al imaginilor cu litere ciudate, — forme în continuă transformare. După plecarea sa din Paris, mişcarea Dada a dat deja naştere surrealismului. Arp dezvoltă tema reliefurilor policrome (începute deja în 1917) creînd renumitele sale „ceasuri".

Imediat în anul următor apare primul „ronde-bosse". Aceste sculpturi tridimensionale aduc, în locul caracterului de artificial al sculpturilor de natură statică, caracterul nesilit şi neconstrîns al obiectelor din natură. „Eu iubesc natura, dar nu şi surogatul ei" — spune Arp. El nu vrea să imite imaginea ci procesul organic al ei, el concepe arta ca o mişcare paralelă la toate întîmplările naturale. Aceste constatări îl conduc în punctul de sinteză unde Brâncuşi şi-a cîştigat deja drepturile cetăţeneşti şi unde va ajunge şi Moore. Acest loc e „plasma autogeneratoare" a lumii, izvorul nesecat al tuturor formelor. Arp e mai mobil decît Brâncuşi, mai temperat decît Moore. El are un simţ deosebit pentru forţele interioare ce se ascund după haina formei şi fiecare corp al lui e suma unor nenumărate mişcări. Arp e capabil să pătrundă în acest enigmatic miez, se pare că el acţionează din interiorul formei. Această lume a formelor pure e încă nediferenţiată în obiecte bine determinate ca la Brâncuşi ; asemănător lui Moore, creaţia sa nu e separată de sentimentul naşterii. La 43 de ani creaţia sa începe să urce culmile gloriei. Nu renunţă nici la relief, nici la collage, nici la „hîrtiile rupte" şi nici la ambivalenţa sa. Totul rămîne important pentru el, însă sculptura rămîne pe primul plan.

În 1931 începe una din cele mai frumoase opere : TORSO. E clasic şi totuşi nou, un act feminin cu toată trăirea pielei şi, în acelaşi timp, un act fără materie. În avîntul contururilor moi începe să sune o vioiciune ce se confirmă veşnic nouă în forma uşor arcuită, aproape tenace. Arcuirile dense, îndoirile curgătoare şi muchiile rotunjite par a fi acoperite de o piele întinsă care invită mîna la o mîngîiere castă. Atît de vioaie e expresia găsită în forma pură încît ni se pare că forma sensibilă s-ar putea modifica sub privirile noastre.

Comparînd sculpturile „ronde-bosse" la Arp şi Brîncuşi (care are elemente comune cu arhetipurile lui Arp) apare mai limpede că Brâncuşi, frămîntînd mult formele sale, le-a „curăţat" permanent, le-a simplificat, că el a dorit ca numărul lor să fie redus.

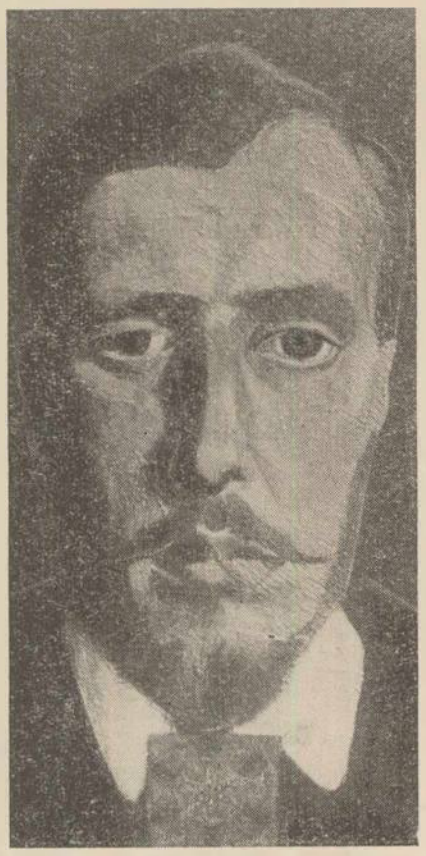
Sculptorul Arp nu-l poate ascunde pe poetul Arp. Există un tumult al formelor în exuberanţă pură în care o formă o împinge şi o înlocuieşte pe cealaltă, parcă fiecare îşi caută un loc sub soare.

Arp spune că arta trebuie să se nască din om, ca fructul pe pom. Această imagine simplă e oarecum emblema vieţii sale şi caracterizează fiecare operă a sa.

Tot timpul, arta lui Arp a rămas experienţă de limită. Ea este acasă într-o ţară frumoasă a nimănui, între naţiuni, limbi, isme şi noţiuni ; între surrealism şi abstracţie, între plastică — pictură — poezie — între parodie şi transfigurare, între misticism şi realitate.

GLASS INGO

profil: dan negoescu



„Autoportret"

Frumuseţea nu se impune de la sine, ci prin raportare. E adevărat că de cele mai multe ori te laşi furat de părerea că opera e cucerită direct, dintr-o dată. Reflectezi, de fapt, comparînd, integrînd şi excluzînd. Inefabilul se lasă bănuit tot indirect, prin emoţia deşteptată de obiectul pe care îl însufleţeşte. Ca să fii deci cîştigat de operă, trebuie să-i dibuieşti acele trăsături care o fac unică, inimitabilă şi o înrudesc totodată cu produse ale unor spirite consonante. Or, pentru aşa ceva e nevoie de o frecventare îndelungată şi bogată. Dan Negoescu, elev al maestrului Corneliu Baba, e scump la vorbă şi tablourile pe care le scoate la lumină sînt puţine la număr. Această zgîrcenie contrastează în chip ciudat cu bogăţia de forme şi culori a picturii sale. L-aş găsi — aşa cum pare — în tabloul foarte sever construit, aproape ascetic, intitulat „Raport". Dar şi aici bănuieşti înapoia stricteţelor formale o undă de frămîntare tulbure care încălzeşte atmosfera rigidă în aparenţă. Grija organizării mi s-a părut, totuşi, o preocupare constantă ; tablourile se ritmează uneori ca o piesă muzicală. Pînza amintită mai sus este o atare virtuozitate. Alteori ritmul capătă rosturi deosebite. Punctul de orizont al unei perspective geometrice se deschide într-o lume de vis : forme ciudate care sugerează o deosebită tensiune lăuntrică. Pînza este dominată în partea superioară de o draperie carmin, ale cărei falduri sfîrşesc prin a închipui o figură rîzînd. Un personaj costumat de epocă, într-o atitudine vag hieratică, este martor impasibil al acestei convertiri. Negoescu propune un echivalent literar al compoziţiei : „Îmi pare că întinzînd mîna, aş putea să apuc ceva din tine, în spaţiu şi să te trag prin distanţa care ne desparte, cum trage un copil sfoara unui zmeu pe care vîntul ameninţă să-l ducă dincolo de nori. Spaţiul se aprinde şi tu deschizi gura să bei răcoarea vitezei. Tu rîzi. Îţi aud rîsul ; îl pipăi cum se pipăie un colier, boabă cu boabă". „Femeie rîzînd într-un peisaj imaginar" este încă un tablou care certifică virtuţi de compoziţie şi culoare, dar şi nevoia de a încărca pictura cu conţinuturi emoţionale poetice. Pătrunderea tainelor figurii omeneşti reprezintă pentru Negoescu o grijă continuă. În tratarea portretului se îmbină, aproape paradoxal, nevoia de ordine şi claritate cu o mişcare neliniştită. E greu să fixezi coordonatele unei lumi din care, cu avariţie, ţi s-au relevat abia cîteva unghere. Important este să recunoşti o lume autentică, în posibilă evoluţie. Dan Negoescu ne oferă una.

AL. SINCU





„Compoziţie"

„Femeie rîzînd într-un peisaj imaginar"

cronică la 3 expoziţii

TAPISERIE ŞI CERAMICĂ



Expoziţia flamandă întrunind tapiserie şi gravură, faianţă şi pictură afirmă intenţia de a descoperi poporul ca o unitate afectivă şi spirituală, coerentă în toate manifestările sale. Se naşte astfel tentaţia de a descifra elementele spiritului flamand exprimat prin diverse modalităţi artistice. Viaţa este văzută în ciclurile muncii.

Gravurile ca şi picturile oferă această viziune ciclică a existenţei, caracteristică pentru popoarele legate de ocupaţii agrare. Flamanzii au un profund şi neclintit simţ al realului şi al naturii umane în expresiile sale mai degrabă dionisiace decît apolinice. Un Van Eick cu dezabuzarea lui aproape lirică, cu aristocratismul său uşor maladiv, reprezintă un caz aparte. Flamandul pune totul sub semnul rodului şi al fecundităţii, al recoltei şi al împlinirii.

Primele tapiserii existente la noi mai conţin urme ale tradiţiei gotice. „Cortegiu regal la vînătoare" păstrează îndeosebi caracterul pur decorativ al tapiseriei. Anecdota nu are importanţa din alte tapiserii cu puternice influenţe picturale. Realismul psihologic interesează mai puţin. Decorativul exclude individualul, caracteristicul, el fiind expresia a ceea ce numea Kant frumuseţe liberă.

Tapiseria, şi în general artele decorative, ne aruncă deseori în lumi de basm, cu copaci albaştri, cu papagali şi şoimi, într-un univers al fastului şi abundenţei. Cele trei superbe „Orangerii" din Lille cu o natură bogată şi complicată în prim plan, lasă loc în planul secund unei geometrii precise şi luminoase a grădinilor. Printre întunecoasele ramuri ale neliniştii şi ale asasinatelor din lumea animală pătrund discret acordurile speranţei şi liniştei. „Lecţia de călărie", nervoasă şi graţioasă, e mărturia acelei lumi de dincolo de întunecimi, mai superficială însă.

În evoluţia tapiseriei surprinzi o dată cu accentuarea caracterului pictural şi apariţia unei viziuni teatrale. Bordurile nu mai apelează la motivele decorative naturale (flori, păsări, podoabe) ci la o decoraţie ce are funcţia de a limita, de a circumscrie scena, şi nu de a o continua. Lumea mirifică a peisajelor dispare, lăsînd locul eroilor ce apar într-un cadru sugerînd cutia scenei „a l'italienne".

Noţiunea de atelier pentru artele decorative este mult mai frecventă decît aceea de meşter. Tapiseriile, ca şi faianţele de Delft, sînt moduri ale unor organizări colective de a se exprima, de a se destăinui. Mărturiile artiştilor flamanzi emană o nobilă tristeţe, o nestăvilită sete de efort şi victorie.

Mulţi artişti plastici descoperă în ceramică un domeniu ce dispune de nebănuite rezerve de energie şi expresie plastică. Cele două expoziţii ale lui C. Bulat şi Ion Minoiu sînt o dovadă.

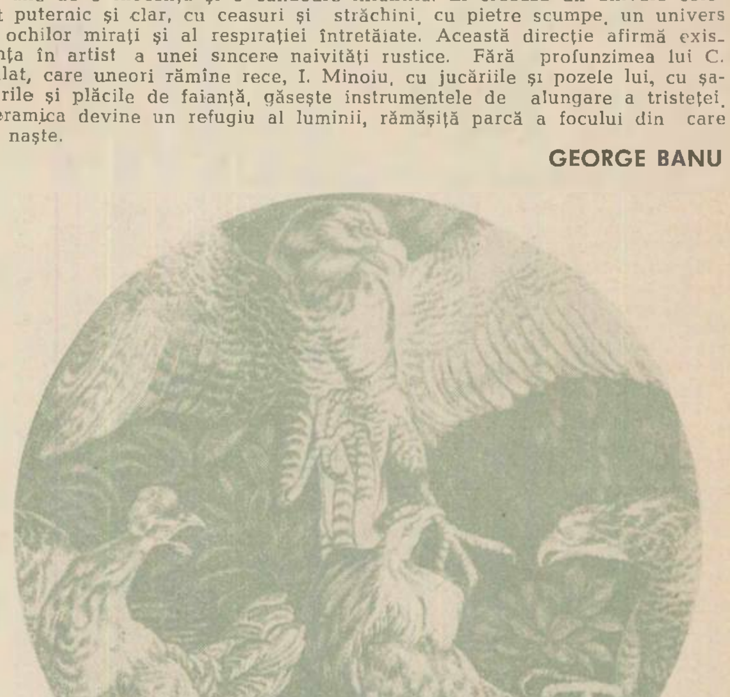
C. Bulat apelează la forme arhaice Lucrările par deseori născute din imaginaţia africană, tenebroasă dar şi reţinută. Rezultă de aici un patetism al constrîngerii, formele precise, sobre delimitînd cu fermitate orice tentaţie la dezordinea artistică. Organizarea concentrează şi intensifică impulsul interior al artistului, dar prin captarea acestui curent dinamic într-o formă statică se produce o mutilare şi o suferinţă. Ele sînt însă condiţii ale oricărui proces creator autentic.
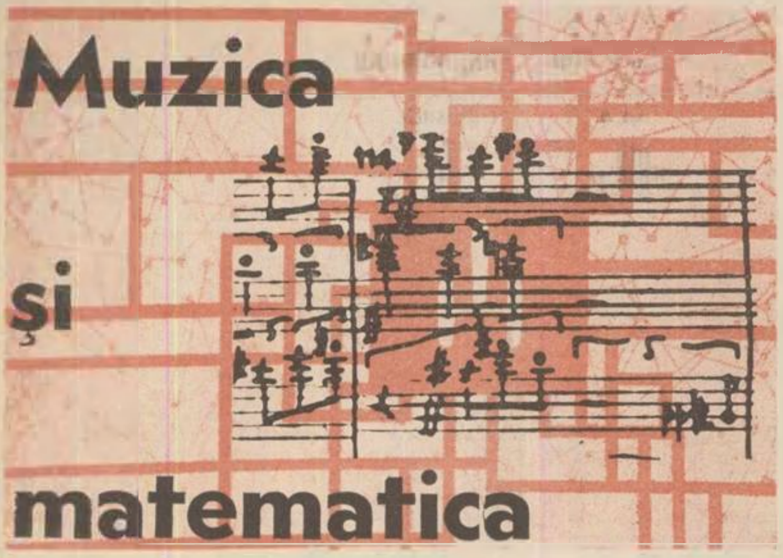
C. Bulat şi-a găsit o lume a cărei expresie o caută cu obstinaţie. Este o lume văzută în opoziţiile ei distincte dintre alb şi negru, o lume bărbătească. Formele nu rămîn niciodată suple ci, dimpotrivă, sînt grele, ameninţătoare. C. Bulat se pasionează să descopere structurile interioare ultime, cele mai adînci. Primitivitatea tehnicii, compoziţiile cu un caracter definitiv sugerează personalitatea unui artist ce refuză fugitivul, momentul, încercînd să descifreze tainele dintotdeauna ascunse ale fiinţei umane.

Ion Minoiu n-are încă unitatea şi consecvenţa lui C. Bulat, el însă păstrează mai mult caracterul decorativ al ceramicei care la celălalt ceramist pare înţeleasă deseori după legile sculpturii. Contactul cu ceramica populară, de dată mai recentă însă, se resimte. Motivele folclorice, îndeosebi cel al soarelui, al cocoşului, obţin caracterul unei permanenţe de-a lungul întregii expoziţii. Stilizarea urmează deseori tot drumuri de natură populară.

Unele din bucăţile prezentate care se vor doar căutări cromatice rămîn destul de superficiale, autentica latură a creaţiei sale născîndu-se dintr-o viziune de o inocenţă şi o candoare infantilă. El creează un univers colorat puternic şi clar, cu ceasuri şi străchini, cu pietre scumpe, un univers al ochilor miraţi şi al respiraţiei întretăiate. Această direcţie afirmă existenţa în artist a unei sincere naivităţi rustice. Fără profunzimea lui C. Bulat, care uneori rămîne rece, I. Minoiu, cu jucăriile şi pozele lui, cu şahurile şi plăcile de faianţă, găseşte instrumentele de alungare a tristeţei. Ceramica devine un refugiu al luminii, rămăşiţă parcă a focului din care se naşte.

GEORGE BANU





Muzica și matematica

PRIMUL ALGORITM MUZICAL ROMÂNESC

Numărul domeniilor de activitate în care calculatorul electronic este un instrument care dă un ajutor prețios crește mereu. Aceasta, datorită capacității sale de a păstra și prelucra un volum mare de informații cu o viteză foarte mare (există mașini de calcul care efectuează 3,5 milioane operațiuni pe secundă).
Începînd din anul 1964, la Centrul de calcul al Universității București, în cadrul unui colectiv de matematicieni și muzicieni, se studiază posibilitatea utilizării calculatoarelor electronice ca un auxiliar prețios în diferite etape ale procesului de compoziție muzicală.
Colectivul nostru format din compozitorul Aurel Stroe și matematicienii Stelian Niculescu și Mircea Chirică, bucurîndu-se de sprijinul acad. prof. Gr. C. Moisil și al conf. dr. Paul Constantinescu, a realizat pînă în prezent cercetări în domeniul ritmurilor și polifoniei ritmice. Astfel a fost elaborat un algoritm cu ajutorul căruia s-a determinat schema ritmică a unei piese muzicale de lungime medie. Pentru rezolvarea acestei probleme trebuiau cercetate un număr foarte mare de posibilități și găsite acele formule ritmice care să satisfacă o serie de condiții muzicale impuse (înainte de a elabora algoritmul am demonstrat cu ajutorul calculatorului CIFA-3 al Centrului de calcul al Universității București că problema formulată de noi are soluție). Programarea algoritmului dat la calculatorul CIFA-3 a permis ca această muncă cu un volum foarte mare de operațiuni să fie făcută de către mașina de calcul.
În continuare studiem posibilitatea elaborării unor algoritme care, o dată cu schema ritmică a unei piese muzicale, să dea și înălțimile sunetelor.
În cadrul muncii de documentare, în prezent ne informăm asupra problemelor pe care le abordează Pierre Barbaud în cartea sa Innitiation à la composition musicale automatique, apărută în editura Dunod, Paris, 1966.

MIRCEA CHIRICA

YANNIS XENAKIS și problema formalizării muzicii

Yannis Xenakis — absolvent al școlii politehnice din Atena — și-a început studiile muzicale tot în acest oraș pentru ca să le continue la Paris în clasa lui Olivier Messiaen, iar mai tîrziu a devenit discipol a lui Herman Scherchen. Yannis Xenakis s-a făcut cunoscut în același timp ca arhitect, fiind doisprezece ani colaboratorul lui Le Corbusier. În această calitate a devenit celebru prin proiectul care l-a făcut pentru pavilionul Philips de la expoziția din 1958 de la Bruxelles. În muzică s-a făcut remarcat începînd din 1955 cu lucrarea Metastasis (prima audiție a avut loc la festivalul de la Donaueschingen) după care au urmat Pithoprakta (1955—1956), Achoripsis (1956—1957), Analogiques A (și B) 1958—1959 — lucrare pentru 9 instrumentiști și bandă magnetică, Duel (1959), Herma (1960—1961) — piesă pentru pian, Eonta (1963) și recent Theretektorh.
Volumul Musiques formelles —, muzici formale (nu formaliste !), publicat de editura Richard Massé din Paris ca un număr special al binecunoscutei „La Revue Musicale", constituie pe de o parte o sinteză a articolelor publicate de Xenakis între anii 1955 și 1960 în diverse periodice de specialitate, iar pe de altă parte încercări de a lărgi domeniile cercetate prin deschiderea unor capitole noi, cum ar fi „Muzica simbolică" (numit astfel prin analogie cu logica simbolică). Încă din prefață Xenakis arată că în colecția de studii asupra compoziției muzicale care constituie „Musiques formelles" a făcut „efortul să reducă unele senzații la cauzele lor logice, să le domine pentru a se servi de ele în construcții realizate cu luciditate ; efortul de a exprima în sunete mișcări ale gîndirii... și efortul de a înțelege mai bine operele muzicale ale trecutului", căutînd pentru aceasta ceea ce are comun gîndirea muzicală cea mai generală cu fundamentele gîndirii umane așa cum apar dezvăluite de logica, matematica și fizica modernă.
Aceste eforturi l-au condus pe autor la un studiu aprofundat al elementelor celor mai simple care stau la baza limbajului muzical, al posibilităților umane de perceperea fenomenului sonor în desfășurare, al legilor de compoziție cele mai generale care dirijează procesul de elaborare începînd de la alăturarea a două sunete (sau, mai general, evenimente sonore) pînă la realizarea deplină pe plan sonor a piesei muzicale.
Primul capitol al lucrării este dedicat aplicării unei părți a calculului probabilităților — a stocasticei generale, libere — în gîndirea creatoare muzicală. Pornind de la afirmații de ordin estetic asupra artei muzicale în care anumite influențe ale filozofiei idealiste sînt evidente, se ajunge la concluzia că orice capodoperă muzicală conduce auditoriul la „o exaltare totală în cadrul căreia individul se confundă, pierzîndu-și luciditatea, cu un adevăr imediat, rar, enorm și perfect". Astfel de lucrări (ca exemplu autorul dă simfonia a VII-a de Beethoven) s-ar situa dincolo de obiecte, sentimente și senzații într-o zonă a meta-muzicii. Se poate constata însă cu ușurință că în continuarea expunerii, autorul nu se folosește deloc de această afirmație în dezvoltarea tezelor sale, ba chiar mai mult, întreaga sa mentalitate mărturisit raționalistă, bazată pe cea mai clară tradiție carteziană, pornește de la cercetarea materialului sonor ca dat obiectiv al unei realități fizice și de la creșterea puterii noastre de percepere și de înțelegere a relațiilor sonore ca rezultat al unui îndelungat proces istoric de îmbogățire — în cadrul practicii — a conștiinței și intelectului uman. Rezultă clar că termeni cu rezonanțe idealiste ca „încarnarea unor legi stocastice în muzică", „meta-artă", „dincolo de sentimente și senzații" etc. sînt mai de grabă exagerări de natură retorică decît noțiuni sau categorii ale unui sistem idealist.
Dacă în considerațiile de ordin general estetic Yannis Xenakis rămîne deseori la suprafața fenomenelor fără să insiste, cum atacă problema limbajului muzical — pe care nu-l rupe niciodată în mod artificial de gîndirea pe care acesta trebuie s-o poarte — autorul dintr-o dată dovedește o putere de sesizare a esențialului și un discernămînt în alegerea metodelor cu care atacă înseși problemele de fundament ale artei sunetelor, cu totul remarcabile.
Dezbaterea pornește de la următoarea constatare : încă din antichitatea greacă a existat o paralelă între încercările filozofilor de a găsi o explicație rațională lumii și muzicii. Se poate constata o influență a filozofiei antice asupra muzicii care capătă un caracter vădit cauzal și determinist. Xenakis, rezumînd cîteva etape din procesul istoric de dezvoltare a muzicii de la monodia greacă pînă în zilele noastre, observă că la nivelul limbajului sonor al construcției, o compoziție constă dintr-o succesiune de evenimente sonore care „se vor cauzale". De pildă, în cadrul muzicii cu funcțiuni tonale, gama majoră implică ierarhia funcțiilor armonice în jurul cărora gravitau toate sunetele unei compoziții muzicale, fiind pe aceeași bază structurate atît procesele lineare (melodice) cît și cele simultane (acordurile), ambele într-o manieră foarte deterministă. În momentul în care tonalitatea a fost lărgită pînă la limite, compozitorii școlii vieneze, neavînd uneltele necesare pentru a putea stăpîni pe cale logică indeterminismul creat, au revenit la o organizare cauzală în sens strict mai generală decît cea tonală, ceea ce după Xenakis constituie un merit al acestor compozitori. Un mare pas pe calea acestei generalizări l-a făcut Messiaen cînd a aplicat corelații noi în toți parametrii muzicii instrumentale. După o scurtă privire asupra evoluției ulterioare a muzicii contemporane, Xenakis arată că „Complexitatea absolut deterministă a operației componistice... dă naștere la un nonsens auditiv..." și, citînd dintr-un articol al său publicat în 1955 în „Gravesaner Blätter", intitulat „Criza muzicii seriale", urmează : „Complexitatea enormă împiedică pe ascultători să urmărească împletirile liniilor și are ca efect macroscopic o dispersiune negîndită și forțată a sunetelor pe toată întinderea spectrului sonor... De fapt ceea ce mai contează în asemenea cazuri este tocmai media statistică a evenimentelor sonore luate în parte și a transformării componentelor lor la un moment dat. În acest caz, efectul macroscopic va putea fi controlat prin media mișcării (transformării) obiectelor alese de noi".
De fapt aici este punctul de plecare al introducerii noțiunii de probabilitate în muzică. Trebuie să arătăm însă că sînt și o serie de fenomene mai subiective, de ordinul stilului componistic personal care l-au dus pe Xenakis la necesitatea introducerii gîndirii probabilistice în arta sunetelor. Dintre aceste particularități stilistice reținem conglomeratele de sunete granulare pe care autorul le numește sugestiv „nori de sunete" și diferitele împletiri de sunete mobile (glissandouri). Ambele sînt categorii sonore al căror indeterminism (în microstructură) nu poate fi stăpînit în mod eficient decît printr-o gîndire de ordin mai cuprinzător cum ar fi cea care stă la baza teoriei numerelor mari.
Pentru traducerea în practica componistică a acestui mod de a gîndi se cer compozitorului, în afară de o deosebită mînuire a tehnicii tradiționale de compoziție, o mulțime de cunoștințe serioase de logică matematică, fizică (în special — dar nu numai — acustica), fiziologia auzului, psihologie, estetică etc. Desigur că lărgirea în acest grad a orizontului unui absolvent al secției de compoziție de la conservator nu este ușor de realizat. De aceea aplicarea pe scară mai largă a nivelului de gîndire pe care îl cere lucrarea „Musiques formelles" a lui Xenakis nu se poate realiza încă. Pentru moment însă, se poate preconiza o colaborare între compozitori și matematicieni asemănătoare aceleia existente între arhitecți și inginerii constructori.
Mai mult, deși nu cunoaștem unele dintre ultimele lucrări ale lui Xenakis, se observă în piesele cele mai cunoscute o realizare artistică nu întotdeauna egală. Este adevărat că muzica sa se caracterizează printr-o bogăție sonoră neîntîlnită la alți compozitori pînă la el și a cărei obținere nu se putea imagina în afara metodelor componistice indicate mai sus. Această profuziune de sonorități traduce un sentiment de năvalnică forță de viață, de bucurie internă trăită în focul procesului de creație și în acest sens putem vorbi de un exemplu extrem de grăitor de îmbinare strînsă a spontaneității creatoare cu o migăloasă muncă de finisare artistică.

AUREL STROE
STELIAN NICULESCU

▼ Matematica în procesul compoziției muzicale ▼

De totdeauna, compozitorul opera (mai mult sau mai puțin conștient) în lucrul său creator cu noțiuni matematice. Armonia, contrapunctul sau forma se fundamentau în parte și pe cunoștințe de aritmetică, de analiză combinatorie sau pe legi ale fizicii acustice. Din numărul nesfîrșit de combinații posibile ale „obiectelor" sonore, muzicianul alegea, prin practică, cel mai ades empiric și după normele estetice ale epocii în care trăia, pe cele mai convingătoare sub aspect muzical. Ceea ce decidea în ultimă instanță criteriul selecției era simțul artistic : „auzul" sancționa în muzică propunerile imaginației și inteligenței.
Astăzi, o dată cu dezvoltarea fără precedent a matematicii pe de o parte, și cu transformarea radicală a perspectivei în gîndirea muzicală, pe de altă parte, se pune într-un cadru nou problema raportului dintre matematică și muzică.
Este știut că rezultatele la care a ajuns matematica în unele ramuri moderne ale sale au făcut nu numai posibilă, dar și necesară pătrunderea lor creatoare în diferite, și uneori neașteptate, domenii ale activității : economie, lingvistică, biologie etc. Mai mult, au început să fie cercetate cu succes, sub aspect matematic, procese intelectuale dintre cele mai complexe. Astfel s-a creat o bază teoretică și o oarecare îndemînare practică datorită cărora matematica modernă a putut intra efectiv în procesul compunerii muzicii.
În ce constă ajutorul matematicii moderne în lucrul compozitorului ? Se știe că muzica actuală și-a lărgit sfera materiei muzicale pînă la cuprinderea teoretică a oricărui fenomen sonor : de la sunetul sinusoidal pînă la complexe sonore obținute pe cale electro-acustică, de la sunetele orchestrei tradiționale pînă la zgomote. Aceasta înseamnă, în fond, întreg spectrul audibil, practic însă neutilizîndu-se pînă acum decît cam 30 000 de sunete distincte. Adăugînd la acest enorm număr de sunete combinațiile lor posibile, cîmpul sonor astfel rezultat este pe drept cuvînt fără limite. O problemă centrală se pune, de aceea, în compoziția actuală : stăpînirea acestui vast univers sonor. Fără să reducem compoziția la respectarea calităților materiei sonore și a posibilităților ei „naturale" de combinare, o anumită dependență există totuși între idee (formă) și materia chemată să o exteriorizeze. O astfel de dependență există de altfel și în celelalte arte, de pildă în arhitectură, în care betonul armat a făcut posibilă apariția altor forme arhitecturale decît piatra sau lemnul. Or, în efortul depus pentru stăpînirea universului sonor actual, matematica și aplicațiile ei în fizica acustică, electronică etc. reprezintă ajutoare dintre cele mai eficace.
În compoziție, un alt factor hotărîtor este modul desfășurării — și al perceperii desfășurării — materiei muzicale în timp. După felul prezentării în timp și aproape indiferent de calitățile lor intrinseci, *obiectele sonore pot fi sesizate ca fenomene „discrete", de detaliu sau ca fenomene „continui", de aglomerare. În acest sens, compozitorului i se pun probleme dintre cele mai diferite de organizare. Evident, cel mai bun rezultat se obține atunci cînd organizarea este adecvată desăvîrșit atît calităților materiei sonore cît și modului ei de desfășurare în timp. Matematica modernă poate aduce și aici un sprijin deosebit de prețios compozitorului prin discipline ca teoria informației, logica simbolică etc.*
Astfel, folosirea matematicii moderne în muzică e de natură să reducă la minimum latura empirică a muncii compozitorului, timpul îndelungat necesar uneori rezolvării unei probleme de creație ; poate da, apoi, soluții optime de organizare în funcție de scopul propus și, în cel mai fericit caz, poate contribui la defrișarea unor orizonturi noi, necunoscute încă, în arta muzicală.
O singură condiție se cere însă îndeplinită, aceea de a nu cere de la matematică ceea ce nu poate da : imaginație muzicală. Matematica poate fi doar un auxiliar, e drept foarte prețios (totuși pentru unii nu indispensabil !) al imaginației ; în nici un caz ea nu trebuie să încorseteze, să limiteze ci, dimpotrivă, să stimuleze, să elibereze imaginația, spiritul artistului.

ȘTEFAN NICULESCU





Tinerețea lui Stravinsky

Igor Stravinsky nu se mai află la vîrstele tinereților biologice ; ; ci mai mult, la antipod, acolo unde fiece ceas, zi, smulse neființei capătă semnificații hiperbolice. La jumătatea lui iunie (ziua a 17-a) el va împlini venerabila vîrstă de 84 de ani. Și totuși... Și-a păstrat, nealterată, verva continuă a căutărilor înfrigurate, ținînd de o tinerețe spirituală miraculos de puternică și efervescentă. Căci Igor Stravinsky, decanul de vîrstă al compozitorilor contemporani — pe rînd, contestat, controversat, admirat — rămîne incontestabil și într-un fel cu totul aparte poate figura cea mai mobilă și interesantă din peisajul componistic XX. De peste o jumătate de veac „compozitorul-cameleon" (cum a fost un timp numit de critici), „Omul cu o mie și unul de stiluri" (cum îl definea Messiaen) se menține în „linia întîi". El știe că orice repetare, fie ea cît de neînsemnată, poate fi lesne fatală ; timpul, istoria le clasează fără drept de apel. Și, implicit, de peste cinci decenii personalitatea lui Stravinsky continuă să fascineze.
La început impetuoasă și de o pregnanță ritmică fulminantă, muzica sa, alimentată din tradițiile străvechi ale panteismului slav (Pasărea de foc, Petrușka. Sacre, Les noces, Renard, Pribautki) *devine (după primul război mondial) ultradogmatică, rigidă și economică în genul neoclasicismului* (Orfeu, Pulcinella, Appolon musagètes). *Pentru ca, după 1950, cînd avea deci în jurul vîrstei de 70 de ani, Stravinsky să treacă în mod deliberat (ceea ce a făcut la început mare senzație) dar și cu real succes, la adoptarea tehnicii seriale; după ce mult timp fusese unul din adversarii săi cei mai înfocați. Primele elemente seriale se pot semnala încă din* Septetul pentru vioară, violă, violoncel, clarinet, fagot, corn și pian, *lucrare care, după observația fină și pătrunzătoare a unui critic german, „ocupă un loc cu totul aparte nu numai în creația sa, ci și în întreaga muzică contemporană, întrucît marchează trecerea de la muzica funcțională la cea serială". Opusul care marchează edificator „noua etapă" stravinskyană este însă* In memoriam Dylan Thomas *(1954), cu extrem de atrăgătoarea sa organizare pentafonică (pe serii de cinci sunete) ; îi succed* Canticum Sacrum *(1955), baletul* Agon *(1954-1956), vasta cantată pentru șase soliști, cor și orchestră, intitulată* Threni, id est lamentationes Jeremiae prophetae (1958) și, *mai recent, în 1959,* Mouvements for Piano and Orchestra.
În aparență, pronunțat contradictorii și foarte derutante, salturile stilistice ale lui Stravinsky își dovedesc, în ultimă instanță, perfecta justificare prin structura sa temperamental antiromantică (indiferent că se adresează, succesiv, fantasticului fabulos din folclor, constructivismului neoclasic, sau organizării seriale).
Interesantă continuitatea perfectă (în ciuda discontinuității aparente) în evoluția etapelor creației sale ; ultimele opusuri, seriale, de pildă, sînt vizibil înrudite cu lucrările semnificative din deceniile 4 și 5 — și poate în mod special cu impresionanta Simfonie în trei mișcări. *Ultima „cotitură" componistică putea fi pentru Stravinsky, cu ușurință, un looping funest ; el însă îl ocolește abil — căci prevede pericolul de a deveni un epigon tern al lui Schönberg și mai ales Webern ; de aceea nu face tabula rasa cu formele gîndirii sale, îndelung cristalizate și caracteristice. Stravinsky doar asimilează procedeele tehnicii seriale. În rest însă el rămîne același din* Sacre, Oedipus rex, Simfonia psalmilor. *Stravinsky este prin excelență un nonconformist, antidogmatic ; de aceea, poate, el nu va prelua din această nouă convenție care este dodecafonia serială (prima fiind funcționalitatea tonală clasică) decît ceea ce-i convine structural. Serialismul său, chiar atunci cînd e făcut cu maximă rigoare, dă impresia, paradoxal, de spontan și degajat, de non-sistem. Ceea ce uneori în artă este de primă importanță.*
Refuzînd muzicii atributele sale „extramuzicale" (legate de conținut și sugerarea diferitelor sentimente, stări psihologice) Stravinsky — spunînd despre sine, „nu sînt un compozitor, ci un inventator de muzică" — s-a erijat mult timp în partizan al artei formale și-și propunea doar „organizarea „timpului", cu ajutorul „obiectelor estetice", roade ale unei aplicații de artizan.
Cum s-a întîmplat însă nu de puține ori, în cazul marilor creatori, însăși creația stravinskyană (și în special ultima sa perioadă), contrazice prin forța expresivă speculațiile deseori contradictorii ale estetului Stravinsky.
Pentru că, deși nu o declară ostentativ, arta lui Igor Stravinsky este prin excelență o artă umanistă de suflu larg.

COSTIN MIEREANU

O comedie obosită



Toate genurile cinematografice necesită un ritm care să le confere unitate și vigoare stilistică, un ritm care să înlăture un haos posibil, să accentueze și să elucideze sensurile operei. Cu atît mai mult, în comedie, sincoparea și înlănțuirea dinamică devin predominante, ca elemente fundamentale ale structurării gagului, ale nuanțării și gradării riguros dramatice a efectelor comice.

De la „Antract" și pînă la „Frumoasele nopții" întîlnim în filmele lui René Clair tocmai această armonie a mișcărilor interioare ale fiecărui cadru, înglobate perfect, prin montajul alert al imaginilor și sunetelor, în dansul construcției integrale.

În recenta coproducție româno-franceză, realizată în studiourile noastre, comicul lui René Clair pierde din forță și vivacitate, dar rămîne rafinat și elegant, simplu și surîzător.

„Serbările galante" au reunit personalități marcante (imagine — Christian Matras, decoruri și costume — Georges Wakhevitch, ca și actori remarcabili — Philippe Avron și Jean Pierre Cassel sau György Kovács și Fory Etterle) ; scenariul și regia lui René Clair ne promiteau o prezentare spumoasă, dar și incisivă, a secolului al XVIII-lea, cu galanteria sa frivolă și cu cruzimea lui perfidă. Și de această dată creatorul recurge la farsă, însă, acum, truvaiurile fanteziei sale sînt dezvoltate în curbe line și lente. Schimbul de focuri dintre cele două armate, nenumăratele treceri ale lui Jolicoeur și ale țăranului Thomas, de o parte sau de cealaltă a cîmpului de bătălie, devin prin filmare și montaj acțiuni statice, cu toate că în esență erau dinamice, sau măcar spectaculoase.

Unghiul convențional din care își privește personajele încorsetează în banal trama, cu toate că ea este alcătuită din fapte excepționale ; uneori apare totuși zîmbetul ironic al autorului. De cele mai multe ori, însă, convenționalitatea atitudinii comice vlăguiește filmul de suculența și virulența satirei pe care, în fond, Clair nu vroia s-o îndrepte numai împotriva vremurilor prezentate, ci mai ales împotriva războiului. Măiestria regizorului atîtor capodopere se recunoaște în cîteva gaguri de prestanță. Alarma în fortăreața asediată este dată printr-o melodioasă armonie sonoră; avem aici același gen de vervă caustică ca și în „Ultimul miliardar", unde găsim o delicată scenă amoroasă acompaniată de fanfare. Contrastul inedit între imaginea acțiunii și banda sonoră declanșează un comic de calitate. Dar în „Serbările galante" ideea comică este tratată îndelung și repetată aritmic. Structurată în faze prea mult dezvoltate, își pierde din amploare și poanta dezordinii provocate în armata înfometată de o mică găinușă, ca și cea a efortului de a prinde pe „spionul" ce cobora pe frînghie.

Exploatarea excesivă a fiecărui gag duce la lungimi inutile. Acțiunile se dezlînează, se descompun în mici gesturi și posturi de circumstanță pe care interpreții le adoptă agale. Mizanscena regizorală, simplistă și lipsită de nerv, îi face să se miște neritmat, împiedicîndu-se parcă, de fiecare dată într-o poză teatrală și neadecvată artei cinematografice. Talente actoricești indiscutabile au fost vădit stînjenite de acest film, au fost împinse în nenatural. Numai Philippe Avron scapă de pericolul unei interpretări fade, printr-o excepțională posibilitate de transmitere a sentimentelor, printr-o adevărată degajare și printr-o largă și expresivă gamă de mijloace artistice. Același lucru s-ar putea spune și despre György Kovács, dacă în loc de vocea sa (care este un motiv al ieșirii din ritm), s-ar fi folosit o alta.

Iscusința lui Clair în conducerea acțiunilor complicate se pierde, fiind prea detaliată, prea explicată. Un asemenea subiect cerea o interacțiune a dinamicii interioare cu un montaj rapid, nervos, astfel încît expresia specific filmică să întruchipeze plastic intențiile autorului.

Decorurile create de Georges Wakhevitch se echilibrează pe linia unui realism stilizat combinat cu prezentarea declarată a butaforiei ; concepția scenografică este foarte potrivită pentru povestea „eroicomică" cu parfum vodevilesc. Colorate în tonalități moi (maroul, ocrul, rozul predomină), decorurile și costumele ocazionează și ele o imagine clară și naturală bogată în nuanțe armonios îmbinate. Este, poate, singura realizare deplină din această coproducție. În „Serbările galante", cu toată suplețea și farmecul comicului lui Clair, spectatorul este amenințat de plictiseală, de acel prea îndelung văzut ; lipsa de ritm distruge aproape total virtuțile ultimului film realizat de reputatul maestru.

IOANA POPESCU

Godard și „Nouvelle vague"-ul

Premiul Louis Delluc, care se acordă anual celui mai bun film francez, a revenit în 1965 „Vieții la castel" al regizorului Jean Paul Rappanau, deși atît critica franceză cît și cea mondială consideraseră în unanimitate drept cea mai interesantă peliculă a anului ultimul Godard — „Pierrot nebunul". Faptul nu e de natură să ne mire. La mai toate Festivalurile internaționale sau în clasamentele oficiale, filmele lui Godard au avut soarta de Cenușăreasă, rezervată pînă nu de mult filmelor lui Antonioni. La Veneția, de pildă, „Pierrot nebunul" a fost primit cu o răceală politicoasă, iar palmaresul l-a evitat ca de obicei cu grijă.

Și totuși, Godard este considerat astăzi de către mulți corifeul generației care a format acel eterogen curent numit Nouvelle Vague. Din pleiada de realizatori afirmați la începutul anilor '60, nu toți au împlinit așteptările pe care le îndreptățeau niște debuturi strălucite; este cazul lui Louis Malle, Claude Chabrol, Armand Gatti. Dimpotrivă însă, alții, ca Jacques Demy, Agnes Varda sau Serge Bourguignon au mers pe o linie mereu ascendentă, demonstrînd în scurtă vreme personalități distinct marcate și talente mature. În sfîrșit, cele două mari nume ale Nouvelle Vague-ului, Resnais și Truffaut, și-au continuat căutările, confirmîndu-și clasa și măiestria în filme de mare valoare. Cît despre Godard, al cărui debut, „Cu răsuflarea tăiată" fusese primit cu oarecare suspiciune, s-a arătat a fi în special cel mai activ dintre toți. În 7 ani, 12 filme ! Dar nu productivitatea (cu totul ieșită din comun) îl așează pe Godard în fruntea colegilor lui de generație, ci faptul că întreaga sa creație formează un tot unitar, atît de original și personal, încît după numai cinci minute din oricare film al lui poți afirma cu certitudine : „este un Godard."

Venind în lumea filmului prin intermediul criticii (a făcut parte din echipa de la „Cahiers du cinéma"), Godard a adus cu sine o vastă cunoaștere a istoriei cinematografului care, dublată de o inteligență profundă, l-a făcut să intuiască imediat și cu precizie o nouă estetică filmică, adecvată epocii noastre. Răsturnînd șabloanele și clasicele reguli ale mizanscenei, el a dat spectatorilor rînd pe rînd filme ca „A-și trăi viața", „Femeia-i femeie", „Un film aparte", „Disprețul", „Femeia căsătorită", „Alphaville", „Pierrot nebunul", realizate în același stil, dar exprimînd fiecare în parte originalitatea, inventivitatea și mai ales instinctul filmic ale lui Godard. S-ar putea spune că Godard nu face filme, ci anti-filme, întrucît ele nu cufundă spectatorul într-un univers fictiv, ci îl pun direct față-n față cu viața însăși. Realismul lui este atît de puternic, încît lasă adesea impresia de documentar, de prins pe viu. Un cunoscut critic afirma că, studiind perioada anilor 1960, istoricii anului 2000 vor trebui în mod necesar să apeleze la filmele lui Godard, ca la o cronică vie a acestei epoci, mărturie a psihologiei problemelor și sistemului de viață al oamenilor ei.

Formu'a godardiană se bazează pe simplitate. Simplitate a acțiunii, a mizanscenei, a imaginii, care prin contrast reliefează profunzimea filmelor sale. Godard nu este numai un foarte bun și ingenios regizor, ci, mai mult decît atîta, un regizor-filozof. Fiecare film al său este o meditație, adesea gravă, în ciuda zîmbetului ironic cu care o maschează. Intrigile propiu-zise sînt banale, poate chiar neinteresante, dar ceea ce le dă densitate este multitudinea de reflecții și idei pe care autorul le împletește în dialog. Filmele lui Godard șochează, bruschează, chiar irită uneori. A devenit un loc comun fraza : „Un Godard îți place sau nu, în nici un caz însă nu te lasă indiferent". Să nu rămîi nici o clipă indiferent, acesta este și scopul regizorului. Prin continue rupturi de tonalitate dramatică, prin treceri bruște de la zîmbet la dramă, de la joc la moarte, prin monologuri ale personajelor care se adresează direct publicului, sau prin inserturile care anunță dinainte conținutul secvențelor, Godard urmărește o „distanțare" aproape brechtiană, obligîndu-te să-ți păstrezi permanent luciditatea și simțul critic. Filmele lui nu vor să susțină sau să ilustreze o idee, dar din tonul lor general, din soluționarea aproape întotdeauna tragică a conflictelor, din marile semne de întrebare pe care încearcă să le rezolve eroii lui, reiese permanenta preocupare a regizorului pentru problemele grave ale contemporanilor săi. În filme el pune la zid, deși în planul al doilea, tot ceea ce înjosește condiția umană : războiul („Carabinierii"), prostituția („A-și trăi viața"), violența („Cu răsuflarea tăiată"), condiționarea și dezumanizarea mecanizării („Alphaville"), minciuna, cruzimea, tot ceea ce este dur, brutal și poate aduce o moarte absurdă. Această marcată notă meditativă (deși filmele lui sînt prin excelență filme de acțiune), această permanentă avertizare împotriva unor boli morale ale epocii fac ca realizările sale să nu fie simple exerciții de stil, ci mai degrabă variații pe marginea acelorași teme. Scurte eseuri filozofice scrise în limbaj cinematografic. Și Godard este un excelent stilist. Esențializînd structura dramatică și simplificînd la maximum mizanscena, el a ajuns la o formulă filmică de mare puritate. Filmul nu mai e alcătuit din secvențe dependente una de cealaltă, ci din secvențe virtual independente care reunite formează un tot complex, puțin haotic, puțin absurd, care este chiar poezie, chiar viața. Un crîmpei de realitate privit sobru, critic, dar cu o infinită poezie care oscilează de la delicatețe pînă la duritate. Cadrele cele mai banale au o indefinibilă amprentă: cea godardiană. Siguranța și simțul filmic ale regizorului dau fiecărui gest, fiecărei priviri o greutate interioară. Atmosfera, voit neconstruită, nu e un simplu fundal, ci joacă și ea, comentează discret dar permanent acțiunea. Filmele lui au o lumină cu totul specială, personală, datorată desigur în primul rînd operatorului Raoul Coutard, care povestea într-un articol că singurul lucru pe care i-l cere mereu Godard este simplitate și autenticitate, renunțare la alambicări inutile. Așa se explică de ce filmele lor în care aparatul de filmat și mizanscena nu se simt nici o clipă, degajă o mare impresie de libertate, subliniată și de jocul actorilor pe care regizorul îi pune adesea să improvizeze pe loc, în clipa filmării, dialoguri și situații. Libertatea pe care o acordă actorilor și-o ia de multe ori el însuși, permițîndu-și îndrăzneli și inovații care uluiesc, deconcertează poate, dar care fac în mare parte originalitatea stilului său.

Toate caracteristicile distinctive ale esteticii godardiene le găsim sintetizate în filmul care marchează sfîrșitul unei etape importante în creația regizorului, „Pierrot nebunul", peliculă în culori, pe ecran lat, al cărei generic întrunește echipa de șoc a lui Godard: Coutard, Anna Karina și Belmondo. Subiectul e simplu dar complicat de povestit, fiind construit din momente disparate a căror logică interioară îți scapă uneori, tot așa după cum scapă și eroului principal, care de-a lungul întregului film se zbate să găsească sensul evenimentelor pe care le trăiește. Pierrot, fire de artist, căsătorit din interes cu o femeie pe care nu o iubește, își ia într-o zi lumea în cap cu Marianne, fosta sa iubită, care trebuie să fugă implicată fiind într-o crimă. Mînă în mînă ei traversează Franța, trăind din expediente și mici escrocherii. Dar Marianne se plictisește curînd și se reîntoarce la banda de contrabandiști de arme, din care făcea parte, antrenîndu-l și pe Pierrot într-o afacere tulbure care se soldează cu mai mulți morți. Sesizînd că ea nu-l mai iubește de mult și că s-a folosit doar de el, Pierrot o omoară pentru a se sinucide și el. Narat astfel, subiectul pare a fi cel al unui film de aventuri cu gangsteri. Dar pe Godard nu-l interesează acțiunea în sine ci ce anume se petrece pe marginea acesteia, ce gîndește fiecare dintre personaje despre el și mai ales despre celălalt. În centrul filmului nu stă povestea lui Pierrot, ci încercarea disperată a acestuia de a afla cum să deosebească adevărul de minciună, care este sensul existenței sale, de a ști cînd și de ce a încetat Marianne să-l iubească ș.a.m.d. De-a lungul întregului film apar în filigran toate temele obișnuite ale lui Godard.

Dacă în unele din filmele lui anterioare secvențele erau despărțite prin inserturi, aici locul acestora e luat de vocile celor doi eroi care comentează în permanență acțiunea, reținînd-o uneori obsedant prin fraze leit-motiv, alteori dezvăluind o stare de spirit a personajului.

Părînd că se joacă cu nonșalanță cu firul acțiunii, cu actorii, cu marea și cerul, Godard — folosind întreg arsenalul său de procedee inovatoare — a făcut pînă la urmă „Pierrot nebunul" un poem tragic și profund despre iubire, adevăr și minciună, fericire și moarte.

MANUELA GHEORGHIU

documentarul românesc și „ciné-verité"-ul

Înglobarea filmelor documentare românești, realizate prin metoda ciné-verité-ului, în ceea ce constituie de fapt această școală în cinematografia occidentală, ni se pare cu totul eronată. Requiemurile care s-au cîntat ciné-verité-ului, discuția criticii noastre în legătură cu apariția lui la noi după ce în alte țări a apus pornește de la niște premise false, deoarece între cinematograful-adevăr, practicat de Jean Rouch, Ruspoli, Chris Marker, și metoda folosită de Boiangiu, Pavel Constantinescu, Florica Holban și alți regizori ai *Studioului Alexandru Sahia* există deosebiri fundamentale de concepere a posibilităților ei de întrebuințare și, mai ales, de finalitate. Proclamînd cu violență înlăturarea scenariului, cineaștii francezi, din școala respectivă, își rezumă dreptul de exprimare și partea de creație la munca de selecție și organizare a materialului filmat. Se filmează pe viu zeci de mii de metri de peliculă cu un aparat, pe poziție de simplu martor, în căutarea unui limbaj audio-vizual care să se apropie de documentul obiectiv. Dar obiectivitatea rămîne numai un deziderat, căci în munca de selectare (de montare — a cărei funcție se schimbă față de cea din filmul obișnuit) nu se poate vorbi de o detașare integrală, de inexistența unor preconcepte și concepții cu care este înarmat regizorul. Rouch vorbește despre neintervenția în fenomenul observat, dar în același timp, utilizînd camera și anchetatorul ca personaje principale ale unei drame, caută să provoace — la persoanele interogate — o stare de criză, în urma căreia să-și dezvăluie gîndurile cele mai ascunse și sentimentele cele mai profunde. Dorind să surprindă ființa de neimitat, în atitudinile sale de neimitat, formula lui cinematografică ține de psihodramă, în fond falsă, căci este provocată artificial, printr-o intervenție indiscretă și fără posibilitatea captării esențialului în alegerea peliculei pentru opera finită. Numele lui Vertov și teoria sa despre cine-ochi și radio-ureche, precum și cel al lui Flaherty, cu filmările sale directe pentru „Nanouck" și „Moana" au fost luate ca port-drapel al grupului de documentariști-francezi, dar și această apropiere este doar parțial justificată. Vertov își lua drepturi quasi-divine de recompunere a realității prin colarea bucăților de peliculă înregistrată direct și pe neașteptate, drepturi despre care contemporanii noștri nu pomenesc (spre meritul lor), în schimb se declară — contrar lui Dziga Vertov, cum am mai spus — lipsiți de orice concepție și de orice idee preconcepută asupra scopului. Ei ignoră, de asemenea, una din marile calități ale lui Flaherty, calitate ce i-a asigurat reușita în „Nanouck" — convingerea că nu va putea filma înainte de a cunoaște și că nu va putea cunoaște fără a împărtăși întîi — muncă de cineast în complicitate. De aici dezamăgirea care însoțește manifestările lor actuale : prin repetare au plictisit, prin abundența de timpi morți și gesturi moarte au obosit și prin instaurarea unui realism cotidian în ceea ce are el mai diluat — au nedumerit.

Regizorii noștri documentariști utilizează cinematograful direct, doar ca metodă, nu ca scop în sine, fiind astfel feriți de parte din lipsurile confraților lor occidentali. Faptul că se pornește de la un scenariu, schițat în datele sale esențiale, cu parte din întrebările ce se vor adresa celor interogați formulate, lăsînd doar gîndul, gestul și răspunsul interlocutorului să se manifeste neavertizat și înregistrîndu-le ca atare pe banda sonoră sau pe peliculă, îi ajută să obțină mai multă eficiență și materialul filmat să aibă mai multe posibilități de generalizare.

Înregistrarea directă a imaginii, mai puțin a sunetului, se folosește în jurnalul de actualități de decenii, dar aici este vorba de transformarea faptului de actualitate în fapt de artă, de căutare a autenticului (aceasta fiind mirajul metodei) și realizare a vechii dorințe și necesități de micșorare a distanței între spectacol și viață. Simpla consemnare vizuală a faptelor, fie ea vie și chiar obiectivă, este cu totul insuficientă. Numai fixîndu-se ca scop, ancheta socială și mai ales cea etică, urmărind conexiunea fenomenelor vieții, se pot obține rezultate utile și artistice. Detașarea cineastului ca poziție, luciditatea și neangajarea observației pot asigura captarea spontanului revelator și a mișcării secrete, grea de expresivitate. Întreprinderea analizei vieții contemporane, a studiilor de moravuri și psihologie cere multă delicatețe și măsură, primejdia indiscreției și a vulgarității fiind deosebit de mare. Dacă celelalte forme artistice ce se ocupă de dezvăluirea carențelor morale au avantajul demascării prin intermediul personajului fictiv, documentarul direct numește și arată, stîrnind oprobriul imediat și precis al spectatorului *(Casa noastră ca o floare* — A. Boiangiu). Există filme ce încearcă să sesizeze „acel nimic deosebit", în fond de mare importanță, din viața și munca oamenilor, dar a căror investigație rămîne aparentă și superficială, învinsă de greutatea sondării în adîncime *(Sonda* — Al. Sîrbu). Și suprasolicitarea senzaționalului facil poate aduce după sine vulgaritatea și neartisticul. Este cazul documentarului *Politețe*, realizat de regizorul Mihai Iacob care se oprește la fapte senzaționale prin duritate în manifestare și oribilul în existență.

Într-un articol despre „Realitate și cinematograful direct", Michelangelo Antonioni discuta despre multitudinea atitudinilor pe care și le poate asuma filmarea directă : „una pur descriptivă, o alta de evaluare etică, o alta în sensul estetic, o alta în sensul explicației demonstrative, o atitudine de simpatie și una de ostilitate..." sau nici una, am adăuga noi. Filmul regizorului Dimitriu *Mîine începe azi*, în pofida actualității problemelor pe care le aduce în discuție, rămîne rigid și uscat, de o dezinvoltură construită, cu falsități retorice, nesuscitînd nici interes, nici măcar o infimă atitudine de participare din partea spectatorului. Filmul suferă și din cauza dorinței de poză în fața aparatului a unora dintre cei întrebați, fapt ce nu se întîmplă cu filmele ale căror eroi sînt copiii. Dezinvoltura lor încîntătoare, capacitatea de concentrare totală asupra lucrului ce-i preocupă, spontaneitatea reacțiilor fac filmarea, într-un sens, mai puțin dificilă. Există și aici ispita unui lirism dulceag și a unei poetizări, de care au scăpat, însă Doru Segal în *Marile emoții mici* și Gabriel Barta în *Și atunci...* Sînt două filme în care înregistrarea directă a sunetului și imaginii păstrează integrale farmecul și prospețimea minusculilor eroi și transmit cea mai directă și pură emoție. Nu știu dacă micii pictori din *Și atunci...* sînt plini de talent, dar le urmărim pasiunea concentrată cu toată căldura și le privim ochii inteligenți și „capodoperele" cu toată admirația. Camera, regizorul și noi ne lăsăm cu plăcere captivați. Regizoarea Florica Holban a realizat un film despre copii și responsabilitatea față de viață și viitorul lor *(A cui e vina ?)* unde emoția ține însă de durere și scopul de cea mai teribilă condamnare.

Dezbaterea etică, la care filmul-anchetă ne invită, are grave implicații și o astfel de peliculă își dovedește din plin actualitatea și utilitatea. Regizoarea filmează direct numai partea referitoare la copiii delincvenți și la cei din orfelinat, reconstituind cu figuranți cea privitoare la părinții ce se despart — probabil din motive de discreție, cărora nu le găsesc însă rațiunea, căci faptele asupra cărora se oprește îi dau libertatea unor dezvăluiri totale, fiind importante prin gravitatea lor și prin frecvență chiar.

Dar documentarul din categoria de care ne ocupăm este opera a doi autori, a două personalități artistice cu aporturi aproximativ egale : regizor-operator. Munca celui din urmă cere o mai mare contopire cu camera, obligația dispariției complete în spatele ei, dar totodată o căutare înfrigurată a elementului revelator, a gestului dezvăluitor de semnificații, a obiectului grăitor. Abundența de prim-planuri, care nu aduc nimic nou *(A cui e vina ?)* sau de planuri generale, aparatul plimbîndu-se pe obiecte și ființe indiferente (laptele și mierea Craiovei din *Oltenii din Oltenia)* sau pe peisaje neutre, chiar cu frumuseți de ilustrată *(Navigatori care dispar)* îndepărtează atenția și sfîrșesc prin a obosi. Dar majoritatea documentarelor noastre se remarcă tocmai prin calitatea artistică a imaginii, varietatea unghiurilor de filmare, economia în expunere. Printre acestea, un loc aparte ocupă imaginea semnată de William Goldgraber la documentarul ciné-verist *Stuf* a cărui primă parte poate fi socotită o pagină de antologie. Plecarea pescarilor lipoveni, în zorii zilei de iarnă, la tăiatul stufului, se desfășoară într-o lumină de transparență și strălucire aproape ireale. Aparatul urmărește, în prim-plan pregătirile, apoi de la mare înălțime mișcarea și plutirea echipajelor, desprinsă parcă din altă lume. Ambarcațiunile cu pînze ce alunecă pe sănii în bătaia vîntului într-o prelingere rapidă, însoțite de siluetele agile ale pescarilor, țin de baladă.

Banda sonoră a unei pelicule ciné-verité poate fi ori înregistrarea pe viu a dialogurilor (îndeosebi la filmele-anchetă) montată sincron sau în contratimp (în care ezitarea în exprimare și bîlbîiala pot fi utile și chiar salutare, impunînd antiretorica și firescul), ori un comentariu fie cu lirism, fie cu umor, fie cu gravitate, dar în primul rînd cu măsură și la obiect. Comentariile Evei Sîrbu (în special cel de la *Și atunci)* se remarcă prin lirismul din temperament, nu din exces, ironia caldă și emoția ce însoțesc și întregesc imaginea.

Metoda înregistrării pe viu a faptelor de viață se dovedește în fond a fi una din formulele la care s-au oprit în căutările lor creatorii de la *Studioul Sahia*, forme ce nu se pot numi integral niște reușite, dar care ne-au dat unele pelicule ce pun probleme și suscită discuții.

FLORICA ICHIM

FIZICIANUL erou dramatic

STRATEGIA SAVANTULUI

Întîlnirea cu realitatea, născînd dilema dintre om și savant, ca termeni distincți, chiar oponenți, atacă însăși integritatea personalității umane, care pentru a putea subsista trebuie să adopte o înjositoare strategie. Galilei din piesa lui Brecht, Moebius din **Fizicienii** lui Dürrenmatt sînt nevoiți însă să se sacrifice ei înșiși. Ambii capitulează din punct de vedere uman, deoarece pentru geniul științific pasiunea cercetării și adevărului depășește în intensitate pasiunea de a trăi. Abjurarea lui Galilei se face în numele vieții, înțeleasă ca singura condiție ce permite continuarea cercetării. Această înfrîngere în plan uman, se justifică doar prin obligațiile intelectuale de la care nu poate abdica. Brecht consideră însă „crima lui Galilei" ca „păcatul originar al științei moderne". Abjurarea a răpit științei semnificațiile sociale, etice, reintroducînd-o în domeniul cercetării pure, fără urmări imediate în cadrul realității. Azi, Oppenheimer, ca erou dramatic, redă științei profundele sale ecouri în conștiință.

Ca și Galilei, Moëbius sacrifică omul, căci consideră, mai presus de durerile sale, durerile posibile ale lumii ce impun ratarea geniului, care, speriat de perspectivele pustiitoare ale rezultatelor inteligenței sale, se retrage.

Dispariția omului în favoarea savantului, care se descoperă astfel lipsit de certitudini morale și de contacte cu realitatea, este cauza eșecului multora. Vina nu le aparține. Opțiunea om-savant se impune ca obligatorie, ea acționînd asemenea unui destin, căruia nu i se pot sustrage prin nici o stratagemă. O alegere fructuoasă se dovedește irealizabilă. Renunțarea la unul din termeni anulează orice speranță într-o victorie deplină. Ineficiența oricărei strategii demonstrează că libertatea rămîne singurul climat posibil pentru creație.

LIBERTATE ȘI PROGRES

Conceptul de libertate în mentalitatea savantului nu are un caracter abstract, el manifestîndu-se prin coincidența dintre țelurile științei cu cele ale societății sale. Se diferențiază astfel soarta savantului apusean de cea a celui socialist. Azi, sarcinile și întrebările capitale ce se cer rezolvate de către știință capătă un caracter internațional, universal. Știința este una : aceleași pericole, aceleași speranțe. Dar tot ca element specific timpului modern se remarcă etatizarea științei, factorul politic și social, diferențiind caracterul și direcțiile sale dintr-o parte a planetei, în ciuda aspirațiilor comune ale fizicienilor. Morgan, unul din cei care au analizat activitatea lui Oppenheimer, codifică legile politicii atomice, care, „nu e posibilă decît pe baza unei munci ferite de aprecieri de valoare". Procesul lui Oppenheimer îl continuă pe cel al lui Galilei : este procesul intentat unor oameni care au mai multă nevoie de libertate decît le oferă vremea lor. Amîndoi au considerat legale instituțiile conducătoare ale timpului : eclesiastice sau statale. Au vrut să le servească. Sfera acțiunii științifice atinge însă, o rază mai lungă decît cea a legității comune. O asemenea diferență îi transformă în dușmani. Este trădarea unui sistem de gîndire prin depășirea lui, trădare ce produce nașterea unei nonconcordanțe între direcția loială a actelor savantului și interpretarea lor. Eșecul lui Oppenheimer este eșecul unei democrații burgheze. Corelația libertate-progres se anulează prin dispariția primului termen.

Fizicianul comunist Pavel Proca din „Steaua polară" de S. Fărcășan lucrează în libertate. Conștiința necesității acțiunii colective îl fortifică, deoarece aceasta corespunde unei superioare comunități de idealuri și acțiuni, în cadrul unei echipe, a unei societăți.

RĂSPUNDEREA MORALĂ ȘI SOCIALĂ

Răspunderea fizicianului se manifestă atît în interiorul laboratorului, cît și înafara lui. Dar întrebarea ce se naște privește posibilitatea de influențare a destinului și întrebuințării descoperirilor științei. Oppenheimer spune : „Aruncarea bombei de la Hiroșima a fost o hotărîre politică. Nu-mi aparține". Replica demonstrează credința că aceste cuceriri ale inteligenței își dobîndesc o autonomie față de creatori cărora le e interzisă orice modalitate eficientă de intervenție. În cazul lui Möebius înstrăinarea este deplină. Durrenmatt demonstrează interdicția lucidității într-o lume în care hazardul hotărăște destinația rezultatelor rațiunii. Concluzia unei asemenea concepții conduce la absolvirea fizicianului de orice responsabilitate. Eroii, din lipsă de putere, au devenit inutili.

Dar o dată cu aplicarea în viață a rezultatelor apare conștiința răspunderii. Eșecul lui Oppenheimer decurge din continuul decalaj dintre cercetare și aprecierea ei morală. Ele nu devin niciodată simultane. „Nu e vina fizicianului, dacă din idei geniale se nasc mereu bombe" — afirmă savantul american. Într-adevăr, omul de știință nu are dreptul să evite marile adevăruri, dar perspectiva **consecințelor duble** datorită neputinței de intervenție a savantului pune întreaga sa activitate sub semnul ambiguității. E rezultatul opoziției dintre puterea aceleiași persoane ca fizician și nesemnificația sa ca cetățean, complet subordonat aparatului de stat.

Aruncat în mijlocul unei lumi absurde, ce se vrea **slujită**, și nu apreciată, fizicianul rămîne incapabil de soluții complete. Salvarea nu o aduce știința, ci organizarea politică. De aceea, „Cazul dr. Oppenheimer" e o piesă despre știință, dar și mai mult, despre politică.

PERICOL ȘI DATORIE

Sînt imperativele în numele cărora un savant trebuie să facă alegerea între cele două loialități față de statul său sau față de umanitate. Dr. Stockmann din piesa lui Ibsen **Un dușman al poporului** are de optat între prosperitatea micului orășel și pericolul ce-l reprezintă stațiunea pentru bolnavi. Azi, pentru dr. Oppenheimer, dilema atinge un nivel existențial și universal. Din clipa în care principiile de conduită ale unui stat contrazic aspirațiile naturale ale omenirii, obligația alegerii se impune cu forța unei fatalități. Ce direcție vor da pericolul și datoria actelor fizicianului ? Așa-zisul pericol al socialismului va fi considerat mai presus decît acela al distrugerii planetei ? În ciuda conflictelor interioare, Oppenheimer a optat întotdeauna pentru loialitatea față de stat. Sferele însă nu se opun, ele au numeroase puncte de tangență : sacrificarea uneia atinge, inevitabil și pe cealaltă. Drama se naște din momentul apariției acestei antiteze, care, omenește, nu poate fi deplin soluționată.

Știința, în ciuda perspectivelor sale duble, nu pune sub semn de întrebare dezvoltarea unei superioare personalități umane. Elementul rațional și umanist, componente ale spiritului științific, trebuie să se mențină permanent solidare. Rabelais spunea frumos : „Science, sans concience, c'est la ruine de l'àme".

Pentru Faust sau Protasov știința avea o semnificație strict filozofică. În cazul lor cît și al lui Manole din **Omul care și-a pierdut omenia**, există o satisfacție a cercetării, înțeleasă ca elogiu al rațiunii umane, indiferentă însă la o utilitate imediată. De-abia în ultimele clipe, Faust descoperă rosturile constructive ale cunoașterii și existenței. Realizările gîndirii trebuie să devină glorii ale umanității și nu surse de tragedii colective. Eficiența actelor sale, dedicate unor înalte misiuni, interesează azi pe fizicianul atent la marile zbateri ale omenirii. Cînd savantul de oriunde le va putea sluji fără îndoieli, condiția sa ca erou dramatic nu va mai fi cea a angoasei, ci doar aceea a tensiunii dornice de adevăr și creație.

GEORGE BANU

CAZUL OPPENHEIMER



Profesor doctor Iulius Robert Oppenheimer, este supus unei dezbateri a Comisiei de securitate a S.U.A. De ce ? Pentru că sus-numita comisie, din controverse anterioare, ajunsese la concluzia că fizicianul Oppenheimer și-a îndeplinit misiunea științifică — fabricarea bombei A, dar a rămas tributar „eticii", făcînd dovada că și-a păstrat atributele umane.

Se pune întrebarea dacă „cetățenii" Statelor Unite prin cei trei reprezentanți ai lor, delegați ai serviciului secret, mai pot da „garanția de securitate !", acestui OM-robot. Deci problema pe care piesa lui Kipphardt o dezbate, impunînd-o atenției spectatorului, este menită a reliefa nu numai absurdul situației căreia doctorul Oppenheimer trebuie să-i facă față, dar și carențele morale, psihologice și-n ultimă instanță etice ale poziției anchetatorilor.

Soluția scenică a tînărului regizor Cornel Todea, fără a fi originală, este îndrăzneață, atît ca montare cît și ca interpretare a textului lui Kipphardt.

Scena, un mic podium adus în mijlocul sălii, este înconjurată din două părți de spectatori, decorul foarte simplu (2-3 mese-birou dispuse lateral și un fotoliu în centru, căruia i se adaugă schelăria reflectoarelor, deci totul la vedere) solicită quatro-dimensional jocul actorilor, dar concentrează atenția, creînd o atmosferă veridică de deliberare care presupune implicit verdictul publicului.

Intenția aceasta este accentuată de căutarea febrilă, creatoare, a lui Cornel Todea, de a compune mișcarea actorilor care dețin rolurile avocaților Comitetului pentru energia atomică — acuzarea și a celor care susțin apărarea : acuzarea atacă simultan din două direcții asemeni unor reflectoare ce vor să prindă în cercul lor de lumină conștiința Oppenheimer, în timp ce mișcarea apărării rămîne pe planul doi și de aceea este mai palid conturată și uneori inexistentă.

Cazul Oppenheimer devine, în felul acesta, interogatoriul umanității adresat omului de știință.

Momentele-cheie : aruncarea bombei A, depoziția lui Oppenheimer din laboratoarele de la Los Alamos etc... sînt proiectate pe un ecran de deasupra scenei — experiment primejdios, dar ingenios și oportun în piesă.

Roger Robb — avocatul Comitetului pentru energia atomică — cerebral nuanțat de Emmerich Schäffer, este conceput ca un alter ego al conștiinței omului și savantului Oppenheimer, care-i defrișează pozitivist numai meandrele. Reacția lui Oppenheimer (Fory Etterle) rămîne umană, dar refulată din punctul de vedere al omului de știință. De ce ? — la această întrebare răspunde compoziția actoricească pentru că fizicianul este copleșit de implicațiile etice ale succesului său științific, conștient de necesitatea evoluției științei, dar neputincios în fața utilizării celor mai îndrăznețe descoperiri în scopuri politice militare, în scopul distrugerii umanității.

O creație aparte este cred aceea a rolului lui Ward Evens — membru al Comisiei de securitate — conturat cu acuratețe de George Mărutză. Este replica cetățeanului american conștient de datoriile dar și de drepturile sale, a omului care-și trage seva din solul fertil al conștiinței umane încă nealterate de judecăți rigide și convenționale. Fără să fie o demonstrație ostentativă de dezinvoltură, spectacolul lui Cornel Todea se impune prin interpretare și ținută, situîndu-se printre cele cîteva bune spectacole ale stagiunii.

LUMINIȚA DOJA

Cerințele și deficiențele repertoriului studențesc

Repertoriul studenților se înscrie în sfera unor discuții aparte, dat fiind caracterul său special și datele în plus cu care este investit. Alegerea pieselor se supune în cazul de față unor cerințe de ordin pedagogic, obiectivul lor avîndu-l în centrul atenției pe studentul-actor, căruia un astfel de repertoriu trebuie să-i creeze multiple posibilități de interpretare. Scena devine pentru studenți, pe lîngă prima treaptă de comunicare cu publicul, un element important în munca lor de instruire, punîndu-le la dispoziție cele mai variate mijloace de auto-perfecționare. Textul, ca material de studiu primordial, deține un rol cheie în acest proces. Urmărindu-se sondarea capacității imaginative a tînărului actor în rezolvarea problemelor complexe pe care materialul trebuie să i le ofere, în stabilirea lui intervin o serie întreagă de criterii. Ele vizează un repertoriu ; complet în sensul abordării, evident pe cît posibil, a unei mari varietăți de genuri dramatice, tematice și stilistice, a unui repertoriu ales nu după considerente străine de finalitatea lui, cum ar fi de exemplu promovarea vedetismului. Selectarea pieselor se grefează pe ideea unei largi disponibilități de mișcare și desfășurare, date actorului. De-aici necesitatea unor texte cu caractere profunde, cu psihologii foarte variate, piese de atmosferă care să-i oblige la concretizarea ei scenică, comedii bogate în implicații scenice, sau piese care să le permită studierea și realizarea unor relații între personaje.

Aruncînd o privire pe afișele studioului I.A.T.C., urmărind să găsim în repertoriu ideile formulate mai sus, impresia imediată este de inegalitate și neîmplinire (dată de lipsa unor autori care ar trebui să fie niște prezențe continue, satisfăcînd numai în parte cerințele impuse de însăși funcția lui).

Astfel, n-a existat în toată această stagiune nici un spectacol Shakespeare. (De altfel ultimele reprezentații shakespeariene au avut loc în stagiunea 1963-1964, cu Hamlet *și* Cum vă place, *spectacole care și-au dovedit eficiența). Dramaturgia shakespeariană reprezintă pentru studenți o piatră de încercare grea, dar foarte necesară. Prezența ei ca experiență esențială în formarea tînărului actor ar trebui să fie o obligație și, în același timp, o permanență. Iar comedia n-are pe scena studenților decît un singur reprezentant : Goldoni. Teatrul lui Molière (ca să nu dăm decît un exemplu, atît de bogat în diverse genuri de comedie și în varietatea tipologiilor, utile viitorului actor), a fost și el ignorat. De ce ? De ce și după ce criterii au fost selecționate piese slabe nu numai sub raportul conținutului de idei, dar și al posibilităților de lucru ale actorului ? Așa se întîmplă, de pildă, cu* N-a fost în zadar *(de Al. Mirodan după un roman de Al. Șiperco), text schematic și neinteresant rezolvat dramaturgic, pe o temă care solicita mai multă profunzime și cu* Rădăcini *de A. Wesker. În privința acesteia, lucrurile se complică puțin, deoarece intervine și ideea de proporționalitate în repertoriu. Pe scena studioului se reprezintă două piese aparținînd aceleiași mișcări, a „tinerilor furioși". Cam mult pentru aceeași scenă și pentru aceeași stagiune. Dacă una din ele reprezintă o valoare (*Privește înapoi cu mînie *de J. Obsborne), permițînd diferite soluții de interpretare, cealaltă nu spune nimic nici studentului, nici publicului. Reprezentarea piesei* Vară și fum *(clasa conf. George Carabin) saltă net calitativ configurația repertoriului actualei stagiuni studențești. Piesa reunește toate datele necesare unui text pentru a fi util viitorului actor. Profunzimea gîndirii, capacitatea construirii de caractere, măiestria de a obține o atmosferă — calități caracteristice lui Tennessee Williams — capătă în interpretarea studenților valențe noi. Spectacolul se definește prin caracterul său unitar și omogen. Actorii își construiesc personajele, pe datele oferite de text, cu multă minuție, căutînd să dea o justificare fiecărei reacții și comportament al eroilor. Relațiile dintre personaje se stabilesc, în spectacol, fără ostentație, firesc, proiectate pe fundalul unui climat social — în ultimă instanță, determinant — declanșator al reacțiilor personajelor. O mențiune specială Adrianei Popovici — interpreta Almei (nu de mult actrița și-a dat măsura talentului ei într-un rol de cu totul altă factură — Doamna Ubu din* Ubu rege *de A. Jarry — montat la clasa de regie de teatru). Studiul atent al rolului, sesizarea și redarea cu multă verosimilitate a disimulărilor și crizelor prin care trece personajul, autenticitatea trăirii momentelor de mare dramă, sobrietatea gesturilor sînt numai în mare trăsăturile jocului său, care ne fac să vedem în ea o excelentă interpretă a teatrului modern.*

Solicitarea fanteziei creatoare a actorului, a mobilității și a plasticii mișcării fizice, a ușurinței de a improviza este o direcție diriguitoare în stabilirea repertoriului. N-ar trebui să lipsească spectacole experimentale de pantomimă, de commedia dell'arte, mistere medievale etc. Din păcate, asemenea spectacole nu au existat în ultimele stagiuni „Slugă la doi stăpîni" (clasa prof. Radu Beligan, conf. Elena Negreanu) face o breșă inaugurînd — cam tîrziu, e drept — acest gen de reprezentații care, sperăm, că nu va fi abandonat.

Teatrul lui Goldoni devine pe scena studioului un adevărat exercițiu de „munca a actorului cu sine însuși". Mergînd pe linia „commediei dell'arte", spectacolul lasă drum deschis manifestării capacității de improvizație a actorilor. Florian Pitiș, dotat cu calități deosebite (pe care le-am remarcat deja în Șeful sectorului suflete și Ubu rege) își compune rolul (Trufaldino) cu multă complexitate ; de la ironie deschisă la subtilitate, de la jocul cu obiecte la pantomimă liberă și la o mișcare expresivă, nici un element nu trece neobservat, realizîndu-se un adevărat recital de măiestrie actoricească.

Spectacolul coupé își dovedește cu prisosință eficiența în cadrul reprezentațiilor studențești. El este realizat de clasa de limbă germană, (conf. Ion Olteanu), prin cuplarea a două piese într-un act de Tennessee Williams (Proprietate condamnată *și* Vorbește-mi ca ploaia), *cu două dramatizări* (Doamna cu cățelul *de Cehov și* Mantaua *de Gogol). Piesele, prin definiție psihologice, cu tipuri foarte diverse, determină cîteva interpretări deosebite : Victoria Tîțu și Wolfgang Gyurgyewitsch* (Vorbește-mi ca ploaia), *Dietlinde Schroger* (Proprietate condamnată) *și Nicolae Wolcz* (Mantaua).

Această tendință este continuată prin spectacolul coupé „Brecht" — pus în scenă tot de clasa de limbă germană. Prin apropierea de autorul unor teorii dramaturgice noi și a unor inovații substanțiale în arta teatrală, punînd alături fragmente din piesele care ilustrează cel mai bine aceste teorii (Mutter courage, Omul cel bun din Sî-Ciu-An *și* Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită), *studenții au realizat un experiment de un real interes și folos, din care au cîștigat evident în evoluția lor profesională. Repetarea cît mai des a unor asemenea experiențe, ar fi, credem, foarte necesară și utilă.*

Spectacolele studenților anului IV al I.A.T.C. trebuie să repezinte un sumum al cunoștințelor căpătate în decursul celor patru ani de studiu, marcînd, în același timp, și o rampă de lansare pentru evoluția lor ulterioară. Repertoriul (a cărui importanță primordială în realizarea unor asemenea spectacole am arătat-o) actualei stagiuni nu reflectă decît în mică măsură aceste cerințe. Soluționările comode și pe alocuri facile se cer imperios substituite cu o muncă atentă și profundă, pentru ca, într-adevăr, acumularea cantitativă să devină un punct nodal în drumul pe care-l vor urma actorii.

NICOLAE COZLA

„Nu sînt Turnul Eiffel"

Montată la Teatrul din Piatra Neamț, imediat după apariție, apoi la Naționalul clujean și, în sfîrșit, la București, „Nu sînt Turnul Eiffel" a pășit, cum se spune, cu dreptul. De ce ? În primul rînd poate pentru forma ei oarecum inedită : piesa vrea să ignore teatrul cuminte, care „mimează" mai bine sau mai prost, o quasi-realitate naivă, și atunci dizolvă spațiul și timpul într-un fluid irealo-cinematografic plin de metafore scenice și situații adevărate, avînd ca eroi un El și o Ea cu zeci și sute de confrați în jurul nostru. Operația e riscantă, dar de loc lipsită de șanse de reușită. Substanța impregnată în această țesătură spirituală, punctată pe alocuri cu momente grave, este viața cotidiană, culeasă din „drumul" oamenilor obișnuiți, drum lin sau cu poticneli, cu flori sau cu scaieți, cu soare sau cu furtună. „Drumul spre șoseaua națională" e de fapt un eseu despre fericire, care nu vrea să decreteze asupra unui mod anume de a o înțelege ; mai mult, s-ar părea că nici nu există soluții, confecționate prin strădanii îndelungi sau adoptate, comod, „de gata" — că fericirea constă tocmai în căutarea ei, în acea tendință neostoită spre înălțare. Aici se află și puterea de devenire continuă a omului, de punere de acord a fiecărei etape a existenței cu un ideal propriu ei, de a găsi în fiecare vîrstă poezia și romantismul ei. Practic, în piesă, El și Ea luptă pentru înțelepciune, recunoscînd treptat dificultățile vieții, refuzînd inerția și suficiența, tinzînd mereu spre autodepășire.

Dar piesa Ecaterinei Oproiu este și inegală. Furată de jocul alternanței celor două „drumuri" — real și imaginar — autoarea a zăbovit mai puțin asupra unor momente, vrînd să spună mai multe lucruri deodată și rătăcindu-se în hățișul prea numeroaselor aluzii. Cade deci în obligația realizatorilor spectacolului elucidarea clară, precisă, a sensurilor, estomparea neajunsurilor. Ceea ce colectivul Teatrului „Lucia Sturdza Bulandra" a izbutit numai în parte. Limbajul scenic exterior e de esență senzitivă : cînd se îndrăgostesc, eroii se îmbracă în pene, căci se simț ușori ca fulgul ; cînd se „îmburghezesc", își pun haine de lamé și strasuri, strălucitoare și impenetrabile armuri ale bunăstării ; paradisul iubirii e un vîrtej superb de baloane colorate care îmbată văzduhul. Multă fantezie, multă dorință de a „vizualiza" imaginile dar... prea multe metafore mici la o... metaforă mare care e însăși piesa. De aici, senzația de încărcat, de lungimi, de oboseală ; de aici, greutatea descifrării, de către spectatori, a ideilor piesei și, implicit, diminuarea interesului unui public dornic de altfel de inedit.

Cuplul central, conștient de dificultatea partiturii, i se dăruie fără rezerve — fără ca diversele etape prin care-și urmăresc eroii să apară prea clar diferențiate.

NICOLETA TOIA

PARODIE

Raymond Quenau: Pentru o artă poetică

Pis-pis,
spusesem unei pisici
într-un restaurant restaurat.
Pis-pis,
oare de unde vii, pisică,
şi unde te duci ?
Îmi miroşi talpa piciorului,
Cum ai ghicit că am o gaură-n pantof ?
Să ştii că nu-i nici un şoarece acolo,
ultimul l-am dăruit unei alte pisici.

Te-ai supărat şi pleci
că nu ai fost tu cea preferată ?
Stai, nu fi cîine, pisică...

Pis-pis !
Din dreapta te cheamă o fată...

NICOLAE TURTUREANU



Fără titlu

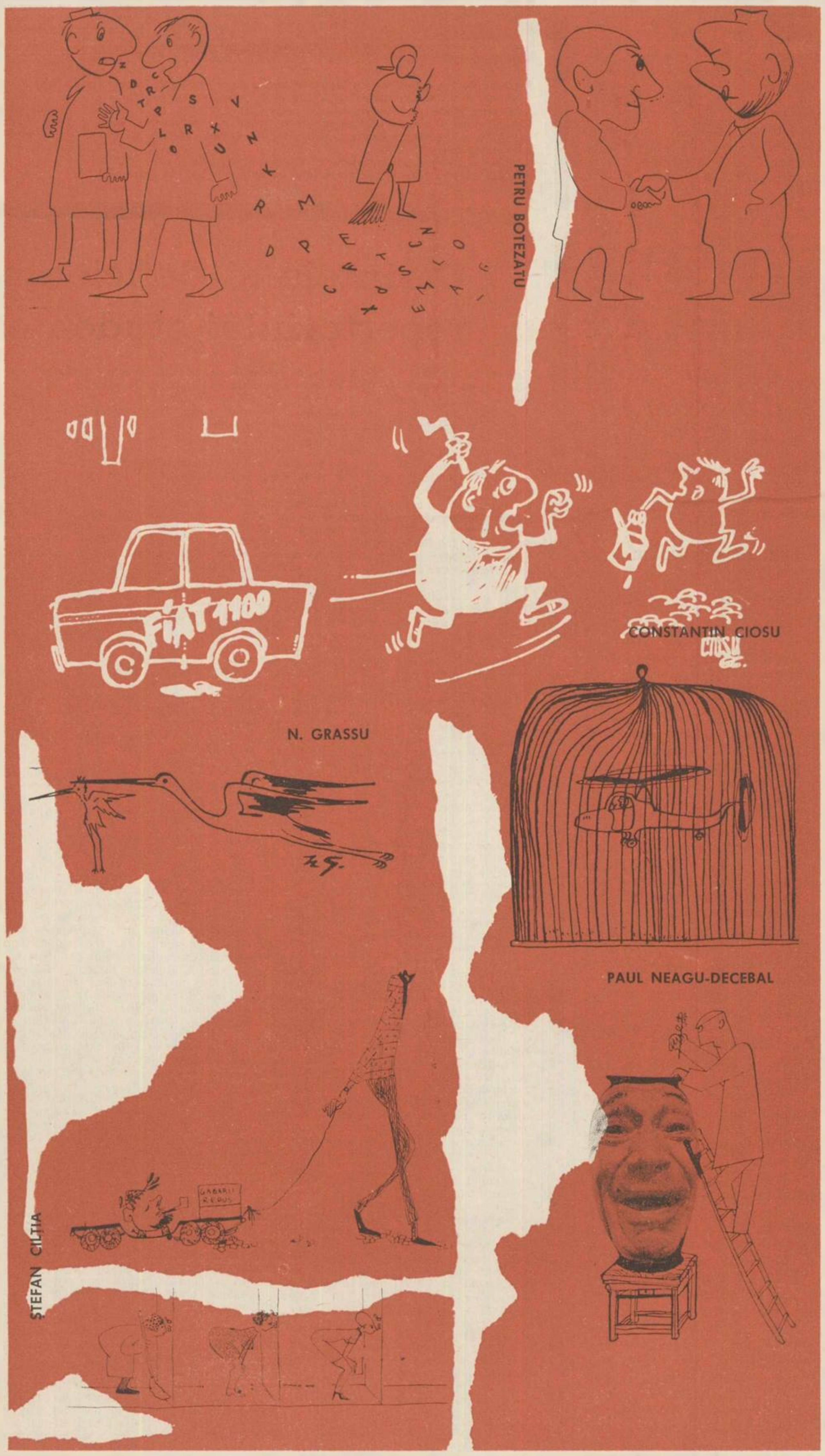
Cum să vă spun
avem **ultrasentimente**
ca-ntr-o **ceremonie de iarnă,**
Arbori de rezonanţă,
noi şi soarele,
Căutăm **sensul iubirii**
undeva, **între mare şi cer,**
în **cascadele luminii.**
De pe pămînt,
la **vîrsta cunoaşterii,**
cînd **fluviile visează oceanul,**
trimitem în **cadenţe,**
cuvinte pentru mîine.
Fie că **autoportretul**
nostru e în august
sau în manuscris,
rămînem **persoana întîia plural !**

MIRCEA ICHIM

O zi de filmare

povestită de actorul ILARION CIOBANU

Buftea. Platou, decor, aparatură, oameni.
— Atenţiune, toată lumea la locuri ! Începem.
— Stop !
— Ce-i ?
— Nu merge sunetul.
— Iar microfonul ?
— Nu, cablul.
— N-ai alt cablu ?
— N-am.
— De ce ?
— Fiindcă tata n-a fost fabricant de cabluri...,
— Gata sunetul !
— Atenţiune, începem ! Clacheta !
— Luna din vîrful Carpaţilor... Cadru 286 turnat 1.
Clacheta se închide, actorii îşi încep meseria.
— „Draga mea, cînd te văd, parcă răsare luna pe creasta de pieptene a Carpaţilor"...
— Stop !
— Cine-i cu stopul ?
— Nu merge.
— Ce nu merge ?
— Pepenele.
— Care pepene ?
Se aude „pepene", în loc de „pieptene".
— Taie pepenele
— Gata.
— Motor !
— „Draga mea cînd..."
— Stooop... stop !
— Ce mai e ?
— Parchetul.
— Ce-i cu parchetul ?
— Scîrţîie.
— Ai spus că s-au bătut cuie.
— Am spus că am spus să se bată cuie, dar...
— Nea Ioane, cuie !
— Vineee...
Poc, poc, poc, trosc.
— Gata ?
— Trebuie udat.
— Nea Marine... apă...
— Nu curge.
— Dă-l dracului de parchet, lasă-l aşa. Atenţiune, fiţi gata !
— Lumina.
— Atenţiune....
— Stop !... Ce-i asta ? Parcă plouă !
Într-adevăr „plouă". Proiectoarele care au fost stinse un timp, s-au răcit şi acum, după aprindere, trosnesc, dînd senzaţia unei ploi lirice pe un acoperiş de tablă.
— Mai plouă ?
— Nu. Ţîrîie.
— Atenţiune, toată lumea la locuri...
— Stoop !
— Ce dracu mai e ?
— Tensiunea.
— Cei cu ea ?
— Scade.
— De ce scade, nea Stamate ?
— Păi... eu cred că filmează şi ăia pe platoul unu.
— Şi ?
— Păi atunci scade.
— Ia uite, dom'le. O să-l aduc pe tata mare pe-aici cînd or mai filma ăia pe unu, poate-i scade şi lui...
— Gurrra ! Linişte ! Toată lumea pe locuri.
— Sunetul ?
— Gata.
— Imaginea ?
— Gata.
— Motor !
Actorii macină textul, aparatul macină pelicula, iar operatorul şef macină o scobitoare. Dublele se succed una după alta.
— Stop ! Gata ! Ura !
Toată lumea respiră uşurată. Dar cînd e să se aleagă praful, s-alege. Un asistent operator se apropie de şeful său. Are figura unui sol din antichitate care, ştiind că aduce veşti proaste, se şi vede decapitat.
— Maestre.
— Ce-i, Lampă ? (Aşa-l dezmiardă şeful)
— Eu... ştiţi eu... m-am uitat aşa... fără să vreau... şi... ăăă... am băgat de seamă... că... diafragma e deschisă de tot. Adică s-a dus dracului pelicula.
Parcă a explodat o bombă atomică.
Toţi se reped la aparat. Groaznica veste s-a dovedit a fi adevărată. Regizorul a rupt-o la fugă şi dintr-o suflare a urcat cele două balcoane ale platoului. De acolo şi-a dat drumul în cap. (A doua variantă : de acolo a început să-njure).
Operatorul şef a găsit un furtun de pompieri şi s-a spînzurat cu el. (A doua variantă : s-a stropit cu apă, ca să se răcorească).
Actorii au leşinat. (A doua variantă : s-au prăbuşit în scaunele de la bufet).
Doar asistenţii de la imagine au înşfăcat aparatul şi se grăbesc să-l încarce cu o nouă peliculă. Vin gîfîind.
— Gata !
— Atenţiune ! Începem. Clac ! Motor !
— „Draga mea, cînd te văd, parcă răsare luna pe creasta Carpaţilor".
— Stop !
— Cine a strigat stop ? Ce vreţi, domnule, să înnebunim cu toţii ?
— Eu sînt scenaristul. Vreau să modific puţin dialogul. Nu e bine să răsară luna. Să răsară soarele.
E mai sugestiv.
— Atenţiune ! Motor !
— „Draga mea, cînd te..."
— Stop !
— Ce e ?
— Continuăm mîine. La cinci pleacă cursa.



Profesorul : *Fii sincer : ai putea să dormi la o oră de-a mea ?*
Studentul : *Dacă n-aţi vorbi aşa de tare...*

*

O ştire în ziarul „Times" : Societatea clarvăzătorilor îşi amînă întîlnirea din această săptămînă datorită unor împrejurări neprevăzute".

*

O celebră actriţă, trecută de prima tinereţe, a scris următoarea inscripţie pe un portret de-al său : „Acest portret a fost făcut cînd eu eram mult mai bătrînă".

*

„Acum vă voi arăta ceea ce gîndesc", spuse profesorul în timp ce ştergea tabla.

*

Primul vizitator *(privind o pictură abstracţionistă) : „De ce-au spînzurat tabloul ăsta aici ?"*
Al doilea vizitator : *„Poate n-or fi găsit artistul".*

*

Un scoţian despre un om care a aţipit : „Doarme precum o veche obligaţie".

*

O scoţiană se întîlni cu un vechi prieten care-i spuse că i-a părut tare rău cînd a auzit de decesul tatălui ei. Fu curios să afle ultimele lui cuvinte.
„Tata n-a deschis de loc gura, spuse fata. Mama a stat cu el pînă şi-a dat duhul".

*

Într-o zi friguroasă de iarnă o femeie încîntătoare, care poza unui pictor, se plînse acestuia că e prea rece în atelier ca să pozeze nudă.
— „Ai dreptate, fu de acord artistul. Oricum, azi tot n-am chef de pictat. Stai jos şi bea o cafea cu mine".
Cîteva minute mai tîrziu se auzi o ciocănitură în uşă.
— „Dezbracă-te repede, spuse el modelului, e nevastă-mea".

*

Ea : „Cum poţi să mă mai priveşti în faţă ?"
El : „Omul se obişnuieşte cu toate".

*

„John, taică-tu e frizer şi tu nu eşti niciodată tuns".
„Da, dar taică-tu e dentist şi frăţiorul tău de două luni n-are dinţi".

*

Instructorul de box *(după prima lecţie). „Ei, acum, dacă ai de pus vreo întrebare..."*
Începătorul : *„Da. Cît m-ar costa cursul dv. prin corespondenţă ?"*

*

Mrs. Newrich : *„Portretul va fi într-adevăr frumos ?"*
Pictorul : *„Desigur. Nici n-o să vă recunoaşteţi".*

Logodnicul : *„N-am avut curaj să-i spun tatălui tău de datoriile mele".*

Logodnica : *„Ce laşi sînteţi voi bărbaţii ! Tata n-a avut curaj să-ţi spună de-ale lui".*

*

— Deşi sîntem şase la masă, tu cumperi un tort care are numai patru porţii. De ce ?
— Sînt sigur — răspunse Mr. Macphersan — că cel puţin doi dintre copii vor fi suficient de neascultători ca să-i pedepsim.

*

— John, lămîia cîntă ?
— Nu, Sir.
— Atunci am stors canarul.

PILULE
UMOR ENGLEZESC
PILULE

prezentarea artistică : viorel burlacu

Adresa redacţiei : Bucureşti, str. Brezoianu 13, tel. 16.02.99. Abonamentele se fac prin oficiile poştale şi difuzorii voluntari din întreprinderi. Costul abonamentului : 12 lei pe an individual ; 60 lei pe an pentru întreprinderi şi instituţii.
... Combinatul Poligrafic „Casa Scînteii" Piaţa Scînteii nr. 1 Bucureşti